نحو سرديات المسرح والسينما

رئيس التحرير

حسن النعمي

منذ انطلاقة **الراوي** بهويتها الجديدة (السرديات العربية) وهي تفخر باستقطاب كتابات جادة لأسماء كبيرة من الأكاديميين والنقاد. هذه الأسماء أسهمت بتنويعات مختلفة في مناقشة الجوانب المعرفية المختلفة في النظرية السردية، إضافة للعديد من التطبيقات السردية على الرواية والقصة القصيرة. وعليه، فقد أضحت الرواي مرجعاً للباحثين عطفاً على ما يقدمه كتابها من مناقشات علمية جادة تتناول العديد من جوانب السرد المختلفة. ونعتقد في هيئة التحرير أن الوقت قد حان أن تتبنى الراوي عبر كتابها موضوع (سرديات المسرح والسينما). فـ **الراوي** ترى أن من واجبها التأكيد على ضرورة تنويع المنطلقات المعرفية لكافة أشكال السرد المعروفة. وما من شك أن سرديات المسرح

والسينما تعد من الجوانب غير المطروقة كثيراً. فالإنشغال بالمسرح والسينما يأتي من منطلقات أخرى فنية وتقنية في الغالب، لكن تظل قضايا السردية في المسرح والسينما غائبة عن المناقشات المعرفية. إن الراوي لا تمانع أن تفتح صفحاتها حتى لو تطلب الأمر أكثر من عدد. كما أن الراوي تقدم هذه الدعوة، ونحن على ثقة في هيئة التحرير، أن التجاوب حاصل، حيث استجاب الكتاب لدعوة سابقة للكتابة عن التراث السردي ونشرت أبحاثهم في العدد 22.

* * *

الأحلام والسرد الروائي

رواية (فسوق) لعبده خال نموذجاً

محيي الدين محسب

ظـــل الإنسان منذ أن قُذف به في قلب هذا الكون المتسع الرهيب يحاول استكشاف ذاته، وتبين طاقاته الجسدية والروحية معاً، لعله يصل عبر هذا الاكتشاف إلى السيطرة على عالم الطبيعة وعالم المجهول الذي أحاط به. وكانت الأحلام من بين تلك الطاقات التي حاول استكشافها؛ لذلك فقد «عني الناس منذ قديم الزمان بمضمون الأحلام وعلاقاتها بالواقع، ونشأ هذا الاهتمام أول الأمر بسبب ما في الأحلام من غرابة، فعالم الأحلام عالم متميز لا وجه للشبه بينه وبين عالم الواقع في أغلب الأحيان وأدى عذر الناس في غابر الزمان عن فهم الأحلام إلى أن نظروا إليها كشيء خارق للطبيعة... واعتاد الناس أن ينظروا إليها كأشياء غامضة تنبئ بالمستقبل... وأصبح تفسير الأحلام بذالك أرضاً صالحة تزدهر فيها مختلف الأهواء والخرافات»(1).

وما من شك «أن نظرة القدماء قبل العلمية إلى الحلم كانت تتسق ومجمل نظرتهم إلى العالم بوجه عام أكمل اتساق، وهي نظرة تسقط على العالم الخارجي في صورة واقع ما لا وقوع له إلا في باطن النفس»(2). لقد كانت الأحلام بالنسبة للإنسان البدائي تمثل جزءاً غامضاً من مكونات طاقته الروحية. ونتيجة لهذا الغموض الذي

أثاره الحلم بعوالمه الغريبة وصراعاته المبهمة فقد سعى الإنسان كي يفسر تلك الطاقة الكامنة فيه. ولكن المحصلة الثقافية لدية كانت تتمثل في اتجاهين: ذلك العلم الزائف الناتج عن التداعي الخاطئ للأفكار ونعني به علم السحر، وذلك المعطى القولي المصاحب للطقس السحري ونعني به الأسطورة. ومن ثم ارتبط تفسير الأحلام لدى الإنسان البدائي بتلك المحصلة الثقافية؛ أي بنواتج السحر من جانب، ومعطيات الأسطورة من جانب آخر.

وعندما يقال إن «الحلم نافذة تطل على أعماق النفس يترامى البصر فيها إلى آفاق تصل إلى طفولة الإنسان الأولى، لا بل إلى فجر تاريخ الإنسانية ومراحل تطورها جميعاً»[3]، فإن هذا القول يتأدى بنا إلى أهمية دراسة الأحلام في العطاء الحضاري الإنساني المتنوع؛ لكي نتبين قيمة هذا الناتج الغامض.

وعندما يقال «إن الأحلام القديمة قدم الإنسان نفسه، كما أن الاهتمام بتفسيرها قديم قدم التاريخ نفسه»[4] فإن ذلك أيضاً يزيد من تأكيد أهمية تلك الدراسة حتى تتكشف لنا الينابيع الأولى من مكونات النفس الإنسانية، وهي المكونات التي ما تزال تلعب دورها فيما يسميه يونج وأتباعه بـ «اللاوعي الجمعي».

ولقد اختلف نظرة الإنسان إلى الأحلام واختلفت أهميتها لديه ، بحسب الانتماء الحضاري الذي يعيش فيه وبحسب المكونات الثقافية التي يتفاعل بها ومعها مع ذاته تارة، ومع الطبيعة تارة أخرى، ومع الإنسان الأخر تارة ثالثه، ومع قوى الغيب والمجهول تارات. فبالنسبة للشعوب القديمة فإن الأحلام كانت وماتزال من المصادر المهمة «التي تمدنا بنظرهم عن الحياة ومثلهم ونفسياتهم . فمخاوف الحلم وأفراحه ومقابله الموتى ورؤية العالم السفلي والسماوات العلى، واضطرابات الحياة اليومية تظهر انعكاساتها في عالم أحلامهم الذي فرض عليهم قيوداً شتى من حرية التصرف والتحريم مما قد بنته حضارتهم ملائمة كل الملاءمة إلى وضعهم الديني والاجتماعي وهذه القيود تأخذ سلطتها واستمراريتها من عالم شخص الحالم الحقيقي الذي تخلقه حضارته وتجعله الواسطة الوحيدة للتعبير عن نفسها»[5]. وبالنسبة للإنسان المعاصر فلا شك كذلك أنه مازال يرتبط في كثير من مظاهر سلوكه بالحلم حتى لقد أصبح الحلم منفذاً مهما من منافذ اكتشاف الذات بكل مقوماتها الغامضة والمتمثلة في عالم اللاشعور بل مازالت الأحلام لدى الكثير من المعاصرين – وما يرتبط بها من ظاهرات – مصدرا للخرافات والأحكام الهوائية المستترة وراء أفكار غيبيه وصوفية»[6].

ويشير بعض المفكرين إلى أن منح النص الحلمي قيمه سردية قد تعزز كثيرا في سياق التغيرات التي طرأت على أشكال السرد

في الفضاءات الرقمية digital وبخاصة مع بروز أشكال النص hypertext حيث بدت التماثلات جلية بين هذه الأشكال والشكل السردي الحلمي(7).

فإذا كان للأحلام مثل هذه الأهمية قديماً وحديثا فإن دراستها تصبح متطلبا علميا لابد من النهوض به. ولقد تباينت المناهج في دراسة الأحلام، وكان المنهج السيكولوجي الذي تبلور على يد فرويد هو المنهج الذي أفسح حيزا واسعا لدراسة الأحلام ، فتغير كثيرا من النظرة السائدة إليها ولقد ذهب فرويد في كتابه - تفسير الأحلام - عام 1900م إلى أن غرض الأحلام هو التعبير عن الرغبات والمخاوف الأولية: الجنسية والعدوانية، المتأصلة في التجارب المبكرة للطفولة، والتي تثير القلق كلما حاولت النفاذ إلى سطح الوعي. ففي الأحلام إذن تتنكر هذه الرغبات المحرمة من صور غريبة تقوم بدور الإشباع أو التعويض أو التنفيس وعلى الرغم من أن بعض البحوث الحديثة في مجال العصبويات neurology حاولت - بالاعتماد على تقنيات مستجدة في تصوير المخ- تعزيز نظرية فرويد(8)، إلا أن قمة انتقادات مهمة وُجِّهت إلى هذه النظرية(9)، وبخاصة في صيغتها تلك التي تقوم على معطيات منهجية التحليل النفسي psychoanalysis، والتي تذهب إلى تفسير الأحلام على ضوء فكرة الرغبات والضغوط التي يعانيها الشخص الحالم. وفي السياق يقول مونتاج أولمان إن «ثمة قدراً كبيراً من الفوضى والاختلاف والتجاهل لمصدر وطبيعة العوامل الدافعة اللاواعية التي تسبب هذه الضغوط»(10). ومن ثم فهو يدعو إلى ضرورة البحث عن علاقة هذه الدوافع بسياقاتها الثقافية وجذورها الاجتماعية. وفي هذا السياق يمكننا أن نقرر أن منهجية التحليل النفسي لا يستطيع أن تقدم لنا الأحلام بوصفها أول فن عرفته البشرية؛ وذلك أنها تعد رواية الحلم؛ أي نصه المعلن «نسخة مزيفة» أو مظهراً خادعاً» من الحلم نفسه. ويضاف إلى ذلك أنها لا تستطيع أن تفسر لنا توارث الحلم داخل إطار حضاري متعاقب، أو أن تفسر تماثلات تأويلاته أو اختلافاتها، في أطر حضارية متغايرة.

ولذلك فقد كان المنهج الوظيفي الذي يُعنى بمقارنة رموز الأحلام في المجالات الاجتماعية والثقافية - مجالات الأنثروبولوجيا والميثولوجيا والفولكلور - ذا جدوى واضحة في الوقوف - من خلال دراسة الأحلام - على الروح الحضارية لأي شعب، أو جماعة بشرية، أو على الاتجاهات النمطية العامة في التفاعل الإنساني بين الذات والعالم. وفي سياق هذا المنهج نفسه لانستطيع أن نغفل استفادته المهمة التي استفادها من منهج سيكولوجي مرموق هو منهج كارل يونج؛ إذ إن «البحث عن نظائر الأحلام في الأساطير والأديان ركن هام من

الأركان التي تقوم عليها طريقة يونج في تفسير الأحلام»[11].

على أن ما يهمنا في سياق هذا البحث هو تلك المنهجيات التي عالجت الحلم بوصفه نصاً وبوصفه سرداً. وبطبيعة الحال فإن الاستدلال على ذلك يتوقف على تعريف (النص) وتعريف (السرد) وهذا بالضبط ما قامت به الباحثة باتريشيا كيلرو في دراستها التي حملت عنوان «الحلم بوصفه نصاً، وبوصفه سرداً»[12]. وعلى الرغم من أن فكرة « نصية الحلم» قد أشار إليها كار يونج في اتجاهه المعارض لفكرة « النسخة المزيفة» عند فرويد»[13] إلا أن القول بنصية الحلم لم يتكرس معرفياً إلا مع تنامي نظرية السرد وتطبيقاتها في العقود الأخيرة. ولقد كانت مقولة رولان بارت» سرديات العالم لا تُعَد ولا تحصى»[14] باباً لدخول الحلم المروي في المعالجة النصية بوصفه سردياً ، سواء أكان نصاً مستقلاً أم نصاً داخل نص أخر كالرواية مثلاً.

وبطبيعة الحال فإن ثمة فروقاً وظيفية ودلالية بين معالجة نص الحلم المستقل ونص الحلم في العمل الأدبي. فقد تؤدي المعالجة في الحالة الأولى إلى محاولة الكشف عن علاقة الحلم بذات الحالم وسياقه النفسي والاجتماعي، أو علاقة الحلم بالإطار الإنثروبولجي في الثقافة المعينة. أما في حالة الحلم الأدبي فإن المعالجة لابد أن تستهدف الكشف عن الأدوار الجمالية والرمزية التي تقوم بها نص الحلم ومكوناته وعناصره بالنسبة لسياق هذا العمل وشكله البنائي ورسالته الدلالية. ومن ثم فإن إدراك تلك الفروق هو الذي فرض على هذا البحث أن يقصر معالجته على محاولة الكشف عن دور الحلم في السرد الروائي، أي على محاولة الإجابة عن أسئلة مثل: ما دلالة وضع الكاتب نص الحلم في هذا الوضع من العمل؟ وما علاقة نص الحلم بالبنية السردية للعمل؟ وما مغزى عناصر الحلم وموتيفاته بالنسبة بالدلالة العمل ورسالته الفنية أو الموضوعية؟ ولقد اختار البحث لمحاولة الإجابة تلك نموذجاً سردياً محدداً هو رواية (فسوق) للروائي (عبده خال)[15].

التحليل:

منذ الصفحة الأولى في الرواية ترد الجملة التالية : فالورق يحمل نية الكاتب الأول ، كما الحلم يحمل الحقيقة .. ولا يحملها» [ص1]. ثمة ربط هنا بين (الكتابة) و (الحلم) منظوراً إليها من جهة التأكيد على نسبية حمل أي منهما للحقيقة. ولاشك أن هذا الربط يضع القارئ منذ البداية في أفق توقع لنص متوتر ومثير لاحتمالات التأويل. ولنلاحظ أن الجملة نفسها تقدم ربطاً آخر بين (الكتابة والحلم) و(النيِّة) ولأن (النيِّة) تعني (القصد)؛ أي عالم الذات الداخلي فهل يمكن الوصول إلى ما يقصده الحلم ، أو ما تقصده الكاتبة؟ كيف وكلنا – كما يقول

السارد في الرواية – «يشيد بيتاً في داخله، ويرتبه كيف يشاء .[و] في ذلك البيت الداخلي، نخبئ ما لانحب أن يكشفه الآخرون؟ لقد فندت اتجاهات نقدية مهمة ما أسمته «مغالطة قصد المؤلف»[16]. وعرف بعض المنتظرين النص بأنه «ما لا يمكن حسمه»[17] «undeeidadle» كذلك يصف نيتشه الأحلام بألها «لغز»»[18]. وتدل الاختلافات المعرفية حول تلك الظاهرة الإنسانية الألوفة – الحلم – على أنها ظاهرة مركبة ومعقدة لا يحسمها تفسير محدد ونهائي. ومن ثم لا يبقى إلا إفساح الإدراك لحقيقة أساس هي أن النص – وبخاصة في مجال الكتابة والحلم إنما هو احتمال وتعدد ونسبية.

ولعله على ضوء هذا الاستخلاص من تلك الجملة الابتدائية في نص الرواية التي بين أيدينا يمكن لنا توسيع تأويل عنوان الرواية نفسها. فعلى الرغم من تلك الأدلة المتبادرة من هذا العنوان (فسوق) وانتمائه إلى المجال الديني والأخلاقي، إلا أن ثمة احتمالاً آخر وهو أن يكون (الفسوق) هنا مقصوداً به ما ورد في المعجم حين يقال « فسق فلان في الدنيا... إذا اتسع فيها وهوَّن على نفسه واتسع بركوبة عليها ولم يضيقها عليه»»[19]. وهو تأويل لا يبعد عما يمكن أن يعطيه المغزى للرواية كما سنرى.

وعلى أية حال فإن إيراد هذه الجملة في السطر الأخير من الصفحة الأولى لا بد أن يلقي بظله على الجملية الأولى في السطر الأول من الصفحة نفسها: (– هربت من قبرها !). ففي هذه الجملة يتجاوز المتناقضان، أو لنقل: تتجاوز حقيقتان متناقضتان: (الحياة) في فعل الهروب، و(الموت) المتضمن في دالة (القبر). فمنذ البداية إذن نحن أمام التباس: كيف تخرج ذات من قبرها والمفترض أنها ما دُفِنت فيه إلا بعد موتها؟ كيف تصير هذه الذات حية فاعلة ليست قادرة على مجرد الخروج من قبرها وإنما قادرة على الهرب منه؟. ولأن (الهرب) يقتضي (الاختفاء) فثمة إذن مكان مجهول يحتوي الذات الهاربة. وهكذا تصبح ذاتٌ ميتةٌ معلومةُ المكان أفضلَ – عند أهل الحي – منها وهي حية مجهولة المكان ! ولذالك فهم يقربونها بطريقتهم حين يبادرون إلى قتلها معنوياً عن طريق نهش سيرتها. ألسنا هنا أمام مضمرٍ ثقافي يرى سكونية الموت خيراً من حيوية المغامرة؟ وذالك التباس آخر وانفتاح على احتمالات لا حد لها. ويتضاعف هذا الالتباس عندما يقول الراوي قريباً من جملة الافتتاح تلك جملة أخرى مدوية بالتناقض الظاهري: « فحين أُغلقت كل الطرقات أمام حبها بحثت عن قبر لِتهرب منه إلى الحياة» [ص1]. ولكن: ألا تحدث تلك التناقضات في بعض الأحلام كما هو حادث الآن في الكتابة؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فإن البحث عن مصدر هذه التناقضات يقود إلى الحياة نفسها. وفي هذا السياق يقول الراوي « التناقض سمة

جوهرية في الحياة؛ فلولا التناقض لما احتجنا إلى تنسيق كل الأشياء التي حولنا» [8]. فالتناقض إذن في الحياة، ومن ثم في الكتابة وفي الحلم، قيمة إيجابية دافعة شريطة تحويله إلى (تنسيق)؛ أي إلى جدلية خصبة، وحوارية مثمرة وهكذا تومئ الرواية مبكراً إلى جانب من مغزاها الكلي.

هذه الإشارة إلى (الحلم) وعلاقته بـ(الكتابة) و(النية) في هذا المفتتح السردي تكمن أهميتها في أنها تطلعنا على جانب أساس من رؤية الرواية لهذه الثلاثية. ومن ثم علينا إذن أن نتلقى نصوص الأحلام التي ترد في هذا النص الروائي على ضوء هذه الرؤية. إنها نصوص تحمل الحقيقة ولا تحمل في آن. إنها نصوص «مشفرة» كما سيصف السارد (الأحلام) في موضع لاحق [ص17]. إنها مدونة سردية مثلها مثل النصوص السردية الأخرى (شهادات، وثائق، تحقيقات، أقوال... إلخ). وكل ذلك يتم تدوينه لأنه من المحتمل أن لا يكون حاملاً للحقيقة الهاربة.

في الرواية سرد لثلاثة نصوص حلمية: حلم (ليلى حسين)، وحلم (محسن الوهيب) وحلم (أم شفيق القبّار). وقبل معجالة هذه الأحلام الثلاثة أشير إلى أن البناء الشكلي للرواية نفسها قد أخذ إحدى السمات الشائعة في السرد الحلمي؛ وهي سمة السرد اللاخطي الذي يتقطع فيه الحدث الواحد إلى أحزاء تتباعد وتتداخل مع سرد حدث آخر. إنها جمالية سردية تحاول تمثيل الواقع بصورته المركبة لا المسطحة أو الخطية؛ أي جمالية تنتمي إلى ذيوع فضاء النص المتعالق hpertexyt؟[20] ومن الشائق أن الأحلام الثلاثة التي وردت في الرواية جاءت جميعًا بسردٍ خطي، وكأنها تكرس نمط السرد التقليدي. وأعتقد أن هذا التباين مابين سرد الرواية سرد نصوصها الحلمية يعيدنا إلى مسألة الكتابة والحلم؛ وكأننا عندما نكتب نمارس التعالق النصوصي الذي تمارسه الأحلام، فالكتابة إذن حَجْبٌ ومتاهة. وعندما نحلم نمارس الخطية التي تتقوم بها الكتابة، فالحلم إذن كشف واستقامة. فهل توافقت نصوص الأحلام الثلاثة مع هذا الاستنتاج؟ فيما يلي سيحاول البحث معالجة هذه النصوص للكشف عن دورها الوظيفي في البنية السردية والدلالية للعمل.

أ. حلم ليلى حسين:

بعد أن كانت (جليلة) – التي قتلها أخوها أثناء لقائها بمن تحب وهو محسن الوهيب الذي سينجب ابنة يسميها (جليلة) أيضًا على اسم محبوبته القديمة»[21] والتي سيشكل اختفاؤها من قبرها حبكة الرواية – أقول بعد أن كانت جليلة تلك – في نظر أهل الحي – عاشقة ملعونة استحقت القتل يتمّ لمكان قتلها والشجرة التي تمت فيه، نوع من الأسطرة الإعلائية التي يدفع إليها عادة الخوف البدائي من أرواح القتلى

ومن ظهور أشباحهم. ومن ثمّ «تبرَّأ كثير من أهل الحي من مقولاتهم السابقة فترهن المقتولة من نواياها السوداء» [16]. وبالغ بعضهم بأن قرن بينها وبين «سير القديسات والقانتات من عباد الله»!. هذا التحول يحتاج إلى من يسنده ويعززه. فالأسطورة بوصفها تعبير عن حدث خارق تحتاج إلى تحديد ذاتها بقوة خارقة «ملتبسة، يكتنفها الغموض، ويختلط بمشاعر ملتهبة» [ص 16]؛ أي أنها تحتاج إلى (الحلم) الذي تنطبق عليه كل هذه الأوصاف. ومن ثمّ يعتمد الكاتب – ببراعته – إلى إيراد حلم في هذا الموضع السردي تحديدًا. حلم يتبنّى طَّهارة المقتولة. وليس ثمة ماهو أفضل منً أن يأتي هذا الحلم الذي يُنقّي سيرة امرأة على لسان امرأة أخرى. تقول ليلى حسين إنها: «رأت في المنام طيف جليلة يحوم حولها، وتدس في بطنها جنيهًا ذهبيًّا، وهي تقول لها: سأحرِّم كل مايلوك سيرتي من هذا الجنيه» [ص 17].

ومن أدبيات دراسة الأحلام ندرك أن هذا الحلم ينتمي إلى ما يسمى بالحلم/ الرسالة massage dream وهو يقابل ما يسمى بالحلم الرمزي الغامض (الأليجوري allegoricdream) الذي سينتمي إليه النصان الحلميان الآخران كما سنرى»(22). وأتصور أن اختيار الكاتب لهذا النوع من الحلمي تحديداً، وسوقه السردي في هذا الوضع، له دلالة وثيقة الصلة بالبنية السردية للعمل كله. فالحلم رسالة واضحة من جليلة بالمنح والوعيد، ومن ثم فقد قام بدور المحرك السردي للأحداث التالية فيما تجسد من سيطرة الخوف من انتقام روح القتيلة على تصرفات أهل الحي الذين باتوا «يتربصون أياً منهم قتل الطاهرة ليقتصوا منه»[ص 19]. وهكذا تصدق عبارة الراوي « في زمن الأحلام المرة لا تتذكر إلا الماضي» [ص 19]. ولكن لنلاحظ أنه على الرغم من أن نص الحلم يحمل رسالة من شقين: المنح والوعيد في آن، إلا أنه لم يتمدد سردياً إلا شق الوعيد، وبقي شق المنح حالة فردية مقصورة على من حدثت لها الرؤيا، فقامت بدور (الوسيط(23) mediator) الذي يروي الحلم ويذيعه بين أهل الحي، لقد كوفئت الشخصية التي حملت إبلاغ رسالة الحلم بأن حلّ في رحمها المتيبس جنين بعد يأس. أما بقية أهل الحي الذين لم يفعلوا شيئاً قيل الحلم إلا أن «أوصلوا جثمانها [جليلة] إلى قبر غائر، ونثروا أخبار فسوقها في جنبات الحي»[ص 15] فقد كوفئوا بإشارات العذاب الملاحقة التي حملها الشق الوعيدي من الحلم/ الرسالة.

على أن أخطر امتدادات الشق الوعيدي من الحلم هو ما تجسد في حالتين: حالة الأخ القاتل، وحالة محسن الوهيب عاشق جليلة التي قتلت أمامه ولم يفعل شيئاً لدفع القتل عنها فبدا –حتى في نظر نفسه – شريكاً في قتلها.

لقد أصبح المكان الذي قتلت فيه جليلة

مكان أسطورة الانتقام. فمن أغصان الشجرة التي نبتت في هذا المكان ينوح صوت جليلة كل ليلٍ – وكأنه يذكر بنواح الهامة في الميثولوجيا العربية القديمة:

يا قاتلي .. يا قاتلي

لشكيك لرب العباد

يبليك بليل ماله رقاد

ونهار ماله قعاد

وهنا نلاحظ أن المساق الذي تم به سرد هذه الوحدة النصية قد توفر له سمة الحلم. فالراوي يقول قبل إيراد هذه الأبيات: «في الليل وحين يأوي كل شيء لسكونه، تنوح من أغصان الشجرة» [ص 15]. إنه أشبه مايكون بحلم كابوسي جمعي يخترق سكون ليل أهل الحي النائمين. ولقد صيغ شعراً حتى يحفظوه فلا ينسوه!!

وبالفعل «بعيد شهرين من ذلك النوح، وجدوا أخاها لاينام الليل ولا يتوقف عن السير نهاراً، وإذا وقف استظل تحت شجرة السدر فتصبه رعدة كالمس الكهربائي ويسقط كعجل نُحِرَ بغير استواء» [17]. وفي غمرة الشعور بملاحقة الدم وصوت الانتقام يهوي بفأس مسنونة على جذع الشجرة، وفي صراخه الهيستيري يعترف ليُمْسَك به ويقتل في ساحة القصاص، ليتحقق بذلك مصير الحالة الأولى من امتدادات الشق الوعيدي من الحلم/ الرسالة.

أما الحالة الثانية التي تجسد وقوع الشق الوعيدي فهي حالة الانتقام من العاشق (محسن الوهيب) الذي قُتِلَتْ جليلة أمامه ولم يفعل شيئًا إلا أن دفعها إلى أخيها القاتل بشعور هو «الخسة» كما يصفه و بنفسه. سيُحرَم محسن الوهيب من «الجنيه الذهبي»! من (جليلة) ابنته. وسيكون حرمانه مضاعفاً يستغرق تجسيده السردي امتداد الرواية إلى نهايتها: أولاً عند معاناته تشويه السمعة فيما حدث بخصوص تجربة ابنته العاطفية مع (محمود) وثانياً عند موت ابنته وهي شابة، وثالثاً عند اختفاء جثتها من القبر وما أثاره هذا الاختفاء من أقاويل أهل الحي، ورابعاً عند اكتشاف الجريمة المروعة التي وقعت على جثة ابنته مِن قِبل مَن رعاه وهو صبي كأحد أولاده: شفيق القبار.

ب. حلم محسن الوهيب:

بعد دفن جثة جليلة الابنة، وفي ليلة العزاء، يقع هذا الحلم الذي يسرده أبوها محسن الوهيب على النحو التالي: «قبيل الفجر، غمضت عياني سهواً، فرأيتها سودة الوجه، مكدرة الملامح، فسألتها عن حالها، فانفجرت غاضبة:

– سترتني في الدنيا وفضحتني في قبري!

وغابت عن وجهي» [ص 36]

لقد قلت من قبل إن هذا النوع من النصوص الحلمية ينتمي إلى الحلم الرمزي (أليجوري). فسواد الوجه، تكدر الملامح،

وغموض العبارة التي قالتها، كل ذلك لا تفسير له، وإنما يتطلّب تأويلاً، وبخاصة أن جليلة – كما يؤكد أبوها – كانت «صوامة قوامة على مدار عمرها القصير، لم يحدث منها إلا خطأ واحد كفَّرت عنه بالتعبد ليل نهار» [ص 36].

وإذا كان هذا الحلم مصطبغاً بالغموض الذي يثير الحيرة إلا أنه أيضاً يصير الهم والغم باستمداده مكنونات ثقافية متعلقة بالسواد والفضيحة. والسؤال هنا: لماذا وضع الكاتب هذا النص الحلمي بعد مواراة جسد جليلة في قبرها، وفي سياق حدث ليلة العزاء تحديداً؟

وهنا يمكن أن نقول إن هذا النص الحلمي قد نهض بدور الوسيلة الفنية، أو الحيلة السردية الناجعة لاكتشاف المخبوء. لقد جعل اكتشاف حدث الجريمة – على النحو الذي تمت به – أمراً ممكناً وقابلاً للتحقيق. وإلا فبأي وسيلة كان محسن الوهيب سيعرف أن قبر جليلة قد فُتح، وأنها ليست فيه؟ ولعل نجاعة هذه الوسيلة السردية تكمن في أنها تعتمد على الاعتقاد بأن الحلم يوفر إمكانة الاتصال بين الكائن الحي والذات المتوفاة. فالأحلام – منذ القدم – يُنظَر إليها على أنها تمكّن من مقابلة الموتى ورؤية أفعالهم ونقل رسائلهم إلى الأحياء. ولأن الحبكة الروائية متعلقة بها حدث لجليلة بعد موتها فقد كان هذا الحلم – وقد تكرر بنصه ليلتين متتاليتين –بمنزلة الحافز الذي سيدفع الأب إلى زيارة قبرها بناء على نصيحة إمام المسجد الذي ذهب إليه طلباً لتفسير حلمه. فلولا هذا الحلم إذن ما كانت تلك الزيارة لتحدث في الليلة التالية مباشرة لموت جليلة، وما كان لمحسن الوهيب أن يكتشف القبر مفتوحاً وخالياً من جثة ابنته، ومن ثم ما كانت مأساة الرواية لتنهض على النحو الذي نهضت به.

ج – حلم أم شفيق القبار:

يستثمر السرد الروائي ما يحدث في الممارسات الواقعية في الحياة من وجود كثير من الناس يؤمنون بالقيمة التنبوئية للأحلام. وفي الحقيقة فإن هذا الاستثمار الجمالي للأحلام التنبوئية يضفي على النص جواً من العجائبية أو الغرائبية[24] التي تستقطب دهشة القارئ، وتستلفت تأمله الوجودي؛ فيتساءل – صراحة أو ضمناً –: ما منبع تلك القدرة العجيبة في الحلم تلك التي تجعل الحالم يرى الأحداث من قبل أن تحدث ؟!

هذه الدهشة نفسها هي التي ما تجعل حلم أم شفيق القبار في النص الروائي الذي بين أيدينا يكتسبب مغزى عميقاً، حيث إنه يضفي على شخصية شفيق طابعاً أسطورياً يذكرنا بمآسي التراجيديا اليونانية. وقبل أن نبدي جملة من الملحوظات حول هذا النص الحلمي فإننا نورده مع السياق السردي الذي ورد فيه. يقول شفيق:

«كان من المفترض أن أكون خادماً لقبر الرسول صلى الله عليه وسلم. أوه، لو تم ذلك لكنتُ الآن كالأغاني التي لا تُمَل.

أذكر أني سمعت أمي تقول لأبي:

- ستكون طريق داود مليئة بالدم.

فقد استعادت ذكرى مولدي وهي تتهيأ لزيارة قبر الرسول. يداها منشغلتان بتجهيز احتياجاتنا في الزيارة، وفمها يذرف حلمها مقروناً بخشية مضاعفة مما رأت:

رأت مطراً غزيراً يتجمَّع بين فخذيَّ، وأن أسماكاً حمراء تتقافز منه فلا تعود.

استعادت حلمها هذا، حينما كنا نهم بالمغادرة إلى المدينة المنورة. ووعدت نفسها أن تقف بي في الروضة المشرفة، وتستجير بالرسول من رؤياها. وعندما تناشجت، أكملت حماسها بنذر لم تستشر فيه أبي. نذرت بأن تهبني خادماً لقبر الرسول، لكي تخلصني من الحلم الذي رأته لي» [ص 209].

وهنا أود أن نلاحظ مايلي:

1. أن الزمن الذي وقع فيه هذا الحلم سابق على زمن أحداث الرواية. لقد حدث عند مولد شفيق، واستعادته الأم من الذاكرة وشفيق صبي صغير في السادسة، وهاهو يستدعيه من الذاكرة أيضاً وهو يدلي بأقواله أمام ضابط التحقيق. لقد صمد الحلم ضد النسيان وظل ناقوساً عتيقاً ينتقل من ذاكرة إلى ذاكرة. فهل نحن أمام ما يسميه جمال الغيطاني «القانون الخفي الذي يحكم الذاكرة»؟[25] أم نحن أمام نذير بقدرية مصيرية حتمية عتقها التكرار عبر الزمن؟ على أن ما آل إليه مصير شفيق القبار يضفي إلى هذا الحلم مغزى مضافاً. إن تجربته الحياتية لم يصنعها بذاته. لقد خضع في نشأته وشبابه لما يقرره له الآخرون لدرجة امتدت حتى إلى اسمه الذي غيره عمه من (داود) إلى (شفيق). حتى الحلم المتعلق بمصيره لم يحلم به هو، وكأننا أمام تأكيد يقوله إدوارد شليرز من أن «الذاكرة لاتتأسس فقط باستعادة الأحداث الماضية التي مر بها الشخص نفسه، وإنما يتم تموينها كذلك بذكريات الآخرين الأكبر منه سناً ممن ارتبط بهم في حياته»[26]. ولا شك أن ذكريات الآخرين وأحلامهم إنما شكلتها تجاربهم هم[27].

2. إن أم شفيق في سياق هذ الحلم تقوم بالأدوار كلها: دور الحالم، ودور راوي الحلم، ودور المؤول والمفسر، ودور المدبِّر لتخليص ابنها من نذر هذا الحلم. إنها رمز اعتداد الثقافة الشعبية بمعرفتها. رمز استمرارية فرض معايير هذه الثقافة وفق أحلامها وتقويماتها وتفسيراتها.

3. يختلف هذا النص الحلمي عن النصين الحلميين السابقين في أنه لايتضمن أي

عبارة لغوية. إنه ذو طابع مشهدي. هذا الغياب اللغوي في التكوين السردي لهذا الحلم يعمل كمؤشر سيميائي على غياب التواصل الإنساني الذي حكم حياة شفيق، سواء في رفض الأطفال اللعب معه، وعدم سماح الكبار بذلك تطيراً منه جعلهم يلقبونه بـ:«رسول الموتى [الذي يخرج] من المقبرة مبشراً بانقضاء الحياة» [ص204]، أو في رفض عمه إدخاله المدرسة، أو عدم قبوله اجتماعياً حين رفض محسن الوهيب خطبته لابنته جليلة، وقبل ذلك كله وبعد في قضائه حياته كلها قبارٌ يعيش في المقبرة. هذا الحرمان من التواصل اللغوي يفسر لنا هذا التواتر في الإلحاح السردي على تفاقم الشعور به لدى شفيق مما كرسته بوضوح شهادته أمام ضابط التحقيق.

وعلى ضوء الملحوظات السابقة يمكننا الآن أن ندرك شيئاً من المغزى الكامن في قيام شفيق القبار بجريمته البشعة على ذلك النحو الذي سلكه. إن كون الأم هي التي حلمت بهذا الحلم، وهي التي أرادت أن تشكل حياته وفقاً لتفسيرها للحلم، يصب في المغزى العام للرواية: إن حياة لم يشكلها صاحبها، وحُرِم من أن يشارك أو يستشَار في تشكيلها، لا بد أن تفضي إما إلى ضحية -كما رأينا في حالتي جليلة الكبرى وجليلة الصغرى، أو إلى شخصية غير سوية، كما هو الحال مع شفيق القبار الذي تحول إلى مجرم بشع الإجرام. وهنا نعود إلى حيث بدأنا: هل (الحقيقة) في ارتكاب الجريمة تكمن عند القيام بها، أم عند من أوصلوه لارتكابها؟!!

الهوامش

(1) ل. روخلين: ترجمة شوقي جلال: النوم، التنويم، الأحلام. (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971م). ص52.

(2) سيجموند فرويد. ترجمة مصطفى صفوان: تفسير الأحلام. (دار المعارف بمصر 1969م)، من مقدمة مصطفى زيوار.

(3) مجلة التراث الشعبي. العدد 7 السنة السادسة. ص236.

(4) ل. روخلين. ترجمة شوقي جلال. سبق ذكره. ص8.

(5) نجيب يوسف بدوي: الأحلام النموذجية ودلالاتها التنبئية. (دار المعارف بمصر 1960م). ص13.

(6) السابق. ص26.

(7) انظر: arnold «Narrative Dreams. Hypertext –Metaphors –Analogies» in: http://chnm.edu/aq/arnoldwebpages/dhaessay.htm

(8) انظر: Arpenter،Siri: «Freud›s Dream theory gets boost from imaging work» in: APA Monitor Online. Vol.30، n.7 July/August، 1999. on: http://www.apa.org/monitor/julaug99/sc4html.

(9) Domhoff، G.W. (2001).why did empirical dream researchers reject Freud? A critique of historical claims by Mark Solms. Dreaming، 14، 3–17.

(10) Montague Ullman: «The social Roots of the Dream» in The American

Journal of Psychoanalysis، Vol.20، No.2، 1960.

نسخة إلكترونية على الموقع التالي:

Siivola.org/.../copyrighted/dreams/the_social_roots_of_the_dream.htm

(11) نجيب يوسف بدوي: الأحلام النموذجية ودلالاتها التنئية. سبق ذكره، ص9.

(12) Kilroe، Patricia:2000: «The Dream As Text، The Dream As Narrative» in: Dreaming Vol.10 No.3

نسخة إلكترونية على الموقع التالي:

http://www.asdreams.org/journal/articles/10-3_kilore.htm

(13) Ibid. p.4.

(14) Ibid. p.5.

(15) رواية فسوق. عبده خال. (دار الساقي - بيروت - الطبعة الثالثة 2006م).

(16) حول فكرة (قصد المؤلف) انظر: Hoy، D.،1978 : The Critical Circle. Pp.25-30. University of California Press.

(17) انظر: ج. هيو سلفرمان - ترجمة حسن ناظم & علي حاكم صالح: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية. (المركز الثقافي العربي - بيروت2000م)، ص127.

(18) انظر: Berman، Rachel: «The Nature and Function of Dreams». Created Jan.9،2008، published on Serendip›s Exchange (http://serendip.brynmawr.edu/exchange)

(19) انظر: ابن منظور، لسان العرب (فسق).

(20) حل مفهوم (النص المتعالق) انظر: George P. Landow «The Definition of Hypertext and its History as a Concept».

وذلك على الموقع التالي:

http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/history.html#1

(21) هذا هو التبرير المألوف ، أو لنقل: هذه البنية السطحية في خطاب تكرار الاسم. ولكن لايخفى أن الكاتب يومئ بهذا التكرار إلى وجود تماثل عميق بين مصيري الشخصيتين؛ حيث انتهت تجربة الحب بكلتيهما إلى تعرض كلٍ منهما إلى جريمة بشعة، مع ما في ذلك من متضمنات متعلقة بوضعية المرأة مما يمكن أن يكشف عنه نقد نسوي معمَّق.

(22) انظر: Shupak، Nili: «A Frech Look at the Dreams f the officials and of Pharaoh in the story of joseph (Genesis 40-4) in the Light of Egyptian Dreams» على الموقع التالي:

www.jtsa.edu/Documents/pagedocs/JANES/Shupak30.pdf

ويقابل هذا التقسيم تقسيم ابن سيرين للرؤيا الصادقة إلى قسمين: «قسم مفسر ظاهر لايحتاج إلى تعبير ولا تفسير...وقسم مكني مضمر تودع فيه الحكمة والأنباء في جواهر مرئياته». انظر: الأحلام النموذجية. سبق ذكره..ص157 ومع ذلك علينا أن نلاحظ أن هذه التقسيمات ليست صارمة الحدود؛ فالحلم الذي نعالجه هنا وإن كان ينتمي إلى نمط الحلم/ الرسالة إلا أنه ينطوي على عنصر رمزي يتطلب تأويلاً وهو الجنيه الذهبي. و كل الأحوال فإن أي نص حلمي - بوصفه نصاً - لايخلو من رسالة، فإن كانت صريحة فذلك نمط الحلم/ الرسالة، وإن كانت ضمنية وخفية فذلك الحلم الأليجوري.

(23) انظر مفهوم (الوسيط) في السرديات، وبخاصة سرديات الحكاية الخرافية: Gulyas، Judit; a Function of Dream Narratives in Fairy Tales» p.133 على الموقع التالي: http://haldjas.folklore.ee/folklore//vol36/gulyas.pdf

(24) يلاحظ أن تودوروف يضع نص (الحلم) ضمن جنس (الغريب) انظر: تودوروف: مدخل إلى الأدبي العجائبي. ترجمة: الصديق بوعلام (القاهرة - دار شرقيات 1994م) ص57. ويعطي د.لؤي علي خليل في

دراسته: عجائبية النثر الحكائي: أدب المعراج والمناقب (التكوين للتأليف والترجمة والنشر - دمشق 2007م) ص 13-16 نماذج من الرؤى والأحلام يدخلها في جنس (العجائبي). كذلك يربط باحثون آخرون بين سرد الحلم والسرد في القصص الخيالية الخرافية: انظر:

Raufman، ravit:

«The ‹bluebeard› Dream- The Affinity between Female Dream Narratives And Fairy Tales»

على الموقع التالي:

http://haldas.folklore.ee/folklore//vol36/raufman.pdf

(25) جمال الغيطاني: نثار المحو (دار الشروق - القاهرة - 2005م) 51.

(26) إدوارد شيلز: التراث: تأصيل وتحليل من منظور علم الاجتماع. ترجمة: محمد الجوهري، محمود عبدالرشيد، عدلي السمر، مصطفى خلف. (مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - كلية الآداب - جامعة القاهرة - القاهرة 2004م) ص 94.

(27) تقول راشيل بيرمان «لقد أصبح من الواضع أن فكرة الرموز العالية universal للأحلام فكرة مزعزعة تماماً... إن في داخلنا... قدرة فريدة على تجربة العالم لايمتلكها شخص آخر». انظر:

Berman، Rachel: «The Nature and Function of Dreams» op.cit

* * *

التخيل التاريخي وتفكيك الهوية الطبيعية

عبدالله إبراهيم

1. أخلاق الحرّيّة وأخلاق العبوديّة:

اقترحت الطبيعةُ، في رواية «ساق الغراب» لـ» يحيى امقاسم»، دينَ الحرّيّة، وعرضت الثقافة سلطة الاستبداد، فتوازى في السرد مفهومان متعارضان، نزع الأوّل إلى الالتصاق بالطبيعة والاشتياق إليها والاتّساق مع شروطها والمشاركة في الإفادة منها، وأراد الثاني قطع الصلة معها والإقلاع عن الانتماء إليها والأخذ بسياسة الامتثال لمعايير ثقافيّة جاهزة، وتعميم قيمها الدينيّة وجعل الإنسان موضوعًا لها، ثمّ كبح التفرّد، ومحو خصوصيّة الميراث الأسطوريّ، وإحلال نظام الطاعة والخوف محلّ الشراكة والانتماء. وأفضت هذه المنازعة إلى ظهور ضربين مختلفين من ضروب الأخلاق: أخلاق الحرّيّة، وأخلاق العبوديّة. سادت الأولى بالاختيار، وفُرضت الثانية بالإجبار. وقد شكّلت هذه الثنائيّة القاعدة الأخلاقيّة لأحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فكلّما حزمت «العشيرة» أمرها لتدبير شؤون حياتها في وادي «الحسينيّ»، دسّت «الإمارة» أتباعها لتفكيك أواصرها، وتشتيت شملها، وإعادة ربط ولائها بـأمير» صَبْياء».

استند مفهوم «العشيرة» إلى القرابة والمصاهرة والمخالطة والمصاحبة، فيما قام مفهوم «الإمارة» على السيطرة والقهر والشوكة والغلبة والطاعة. أرادت القبيلة ربط نفسها ومصيرها بالطبيعة إلى الأبد، فيما أرادت الإمارة بسط نفوذها بالقيم الدينيّة، لتلحق بها «مجتمع الطبيعة» طبقًا لرؤاها ومصالحها. وقع تجسيد هذا الصراع في مكان وزمان

على سبيل الإيحاء مرّات، وعلى سبيل التأكيد مرّات أُخر. أمّا المكان المتخيّل فهو السلاسل الجبليّة الوعرة المعروفة باسم «ساق الغراب»، الممتدّة بين اليمن والسعوديّة في جنوب غرب شبه الجزيرة العربيّة. وهي مرتفعات شاهقة تحيط بها عسير ونجران وتهامة من جهة السعوديّة، وصعدة وعمران وحجّة من جهة اليمن، وأمّا الزمان الافتراضيّ، فالعقود الأولى من القرن العشرين، حيث امتدّ نفوذ الإمارة السعودية إلى الجنوب الغربيّ لشبه الجزيرة، وتوسّع في تلك المنطقة، وأُخذت البيعة لها في «صبياء» في أوّل ثلاثينيّات ذلك القرن، وكانت القبائل في وقت سبق ذلك منهمكة في عقد الاتّفاقات والقواعد والمواثيق فيما بينها، وقد تضاربت ولاءاتها لليمن حينًا، وللإمارة السعوديّة حينًا آخر، إلى أن استوى الأمر للسعوديّة في نهاية المطاف. على أن التخيّل التاريخيّ الذي التزم بحدود المكان المتخيّل، لم يلتزم بتخوم الزمان المفترض، فكان يأتي على ذكر أحداث تعود إلى زمن أسبق من ذلك بكثير من أجل تأثيث خلفيّة أحداث الراوية.

يفيد تحديد الإطار المكانيّ والزمانيّ للأحداث في كشف طبيعة التحوّلات الاجتماعيّة والدينيّة والثقافيّة التي وقعت لقبائل «وادي الحسينيّ»، كما عبّرت عنها مجازيًّا رواية «ساق الغراب»، وبخاصّة أهالي قرية «عُصيْرَة» في تحويلها الإجباريّ من الولاء للعشيرة ممثّلة بالمشيخة، إلى الولاء للدولة ممثّلة بالإمارة، وبالتالي انتزاعها من الأسطورة وإدراجها في التاريخ. إلى ذلك فهو مفيد في كشف طبيعة التخيّل التاريخيّ الذي رسم ملامح ذلك التحوّل، مازجًا بين السمة الأسطوريّة والخرافيّة والسحريّة لسلوك القبيلة وقيمها، وبين التقرير الواقعيّ القائم على رصد مباشر للتحوّلات التي فرضتها الإمارة، وهي تسعى لتكييف القبيلة في إطارها السياسيّ، فلا عجب أن ترتبط السمة الأسطوريّة بالقبيلة، وتتّصل السمة الواقعيّة بالإمارة، فلطالما رسمت متخيّلات الهُويّة حدود الأوطان، وزيّفت مشروعيّة تملّك الأرض، وتقرير مصير من يعيش عليها.

بُني مشروع الإمارة على خطاب وعظيّ عابر للحدود الجغرافيّة، أمّا القبيلة فجماعة من لحمة واحدة خلقت لنفسها نظامًا متلازمًا لا مكان للغرباء فيه، وأيّ انفتاح يفضي إلى انهيار الهرميّة الأخلاقيّة فيه، فتديم وجودها بممارسة الطقوس والإفراط في الفرح وتوسّل الطبيعة، وبمجرد أن أنتجت الإمارة خطابها الإرشاديّ وسَعت إلى تعميمه على الجميع، تكون قد شرعت في تأسيس سلطة خاصّة بها تشملهم كلّهم، وما أن يتحقّق ذلك حتّى تكون قد وضعت حدًّا يفصل القبيلة عن الطبيعة؛ فكلّ معتقد أو سلطة هو بشكل ما تجريد الطبيعة من قوتها الأسطوريّة، وإتلاف قيمتها الرمزيّة، وبحدوث ذلك ينتقل الإنسان إلى الثقافة التي

لا يستقيم أمرها إن لم تتغيّر طبيعة العلاقة بين الإنسان والطبيعة، فتصبح الطبيعة موضوعًا للبحث والتجربة والبرهان، بعد أن كانت موضوعًا للاستلهام والتعايش والاعتبار، ويصبح الإنسان موضوعًا لممارسة السلطة.

لم يقتصر التنازع على مفهومي الطبيعة والثقافة، وأداتيهما القبيلة والإمارة، إنّما وجد حضوره بين أسلوبين: رمزيّ إيحائيّ وآخر دعويّ وعظيّ. فوقع تلازم لا يغفل بين القبيلة وطريقة التعبير عن نفسها عبر تصعيد التخيّل الأسطوريّ من جهة، وبين الإمارة وطريقة بسط نفوذها بالتذكير والقوّة من جهة أخرى. ولم يرتسم تكافل بين الأسلوبين؛ لأنّ التنافر ظلّ قائمًا بين القبيلة والإمارة إلى أن خمد ذكر القبيلة، وانطفأ مجدها، وتأتّى عن ذلك أن دمغ الأسلوب الأوّل القبيلةَ بطابعه، وكشف الثاني الرؤية الدينيّة للإمارة في تنفيذ خطّتها لتذويب الميراث الروحيّ والذهنيّ للقبيلة، ثم تسويغ وجودها سلطة وحيدة لا منافس لها في تلك الأنحاء، وقد تناوب الأسلوبان في العالم التخيّليّ للسرد، وكما اصطرعت القبيلة والإمارة فقد وقع تنازع بين الأسلوبين المذكورين.

ثم ينبغي الحديث عن الظفر، فقد انتصرت الإمارة لأنّها اعتمدت مكرًا طويل النَفَس في اختراق بنية القبيلة وتخريب ركائزها بالوعظ والإرشاد، حينما أرسلت مُصلحًا تسلّح بالقرآن لضمّ القبيلة تحت جنح الإمارة، فجرى توسّع مفرط في ذكر القيم الدينيّة لأهل التوحيد في الإمارة، من أجل إقصاء الأعراف المتوارثة في القبيلة. وانتهى الأمر بأن ارتسم خلاف عميق بين العرف والعقيدة. وفيما عرضت القبيلة ذاتها في إطار أسطوريّ أشبه ما يكون بالأناشيد الكونيّة التضرعيّة لدوام الحال، ومنح الرفعة واستجلاب الخصب وحفظ النسب الشريف من الأجداد إلى الآباء فالأبناء، جعلت الإمارة من التاريخ السياسيّ إطارًا مُحكمًا لفرض سلطتها، فأعادت صوغ القبيلة في إطار مجتمعيّ هجين، مزج بين الترهيب والترغيب في سعي دنيويّ للسلطة دون الاهتمام بالقاعدة الشرعيّة الداعمة لها.

بدت القبيلة مستودعًا لذاكرة جماعيّة مملوءة بالأساطير والخرافات، فهي تحاول ربط ذاتها بنسب شريف تتواتر فيه مهابة الآباء وتقديس الطبيعة، لكنّها عجزت عن الانخراط في حراك تاريخيّ يعيد توزيع الأدوار بين أفرادها ويقبل بالمتغيّرات، وانتهى أمرها إلى جماعة تستعيد أمجاد الماضي بمقدار ما تعيد روايته لأبنائها. على أنّ القبيلة كانت تريد هُويّة ومشروعيّة، فيما تريد الإمارة سلطة وطاعة، فكانت تمنح رضاها بمقدار الولاء، وتنزعه في ضوء العداء، فلاذت القبيلة بالطبيعة خرافةً وسحرًا، واعتصمت الإمارة بالعقيدة وعظًا وإرشادًا. وعلى مستوى أعلى كانت القبيلة تصوغ هُويّتها بفكرة الانتماء لزمن سحريّ دائريّ، يهبها الخلود عبر قرابة

الدم والمصاهرة والخوارق والشراكة، أمّا الإمارة فتسعى إلى تعميم سلطتها الدنيويّة بذريعة دينيّة تكبح فيها الممارسات البدائيّة عند القبيلة، وبها تستبدل يقينًا أسمى وانصياعًا أكمل، فكانت تتريّث في الإجهاز على القبيلة التي تماهت مع أساطيرها وتخيّلاتها، إلى أن تمكّنت الإمارة من صوغ أسطورتها الخاصّة بالتبشير الدينيّ والإغراء الماديّ، وتفكيك النواة الصلبة للقبيلة.

وارتسم الصراع بين القبيلة والإمارة على مستوى الطبيعة والأسطورة والتاريخ. تريد القبيلة أن تديم اتّصالها بالطبيعة على نحو لا فكاك فيه، وتريد أن تبلور هُويّتها بنسيج متضافر من المرويّات الأسطوريّة، وتريد أخيرًا أن تتبوّأ مكانة لا يضاهيها أحد في ذلك، ووسيلتها شرف الانتساب والمَنعة، أمّا الإمارة فتريد كبح السحر الأسطوريّ للطبيعة، فيكون التاريخ أرشيفًا للحكم وليس للمآثر، ووسيلتها لتحقيق ذلك المكر والدهاء من جانب، والموعظة والنصح من جانب آخر، ثمّ الأمر بهما معًا.

والحال هذه، فقد بدت القبيلة شديدة الاتّصال بالسماء رفعةً وعلوًّا، فهي تعتصم بقوّتها وحرّيتها وميراثها، فيما ظهرت الإمارة مرتبطة بالأرض، فلا هدف غير بسط سلطتها، وبمقدار ما بدا طموح القبيلة رفيعًا في سموّه، ظهر تطلّع الإمارة دونيًّا في هدفه، ذلك أنّ إفراط الإمارة في الاستئثار بالقبيلة، أنتج الأفعال الشنيعة للقبيلة باعتبارها محاسن لصون تاريخها الأسطوريّ، وبإزاء تقريظ متحيّز في السرد لمصير القبيلة، قُدّمت صورة قاتمة للإمارة بوصفها سلطة أرضيّة جعلت من الوعظ ذريعة لبسط نفوذها.

ولا يمكن على مستوى التأويل السرديّ إلاّ ترجيح الانحياز لجماعة غير تاريخيّة اعتصمت بالأساطير العمياء دفاعًا عن هُويّتها، وتخوم وطنها، ومجافاة جماعة تاريخيّة تذرّعت بالعقيدة بسطًا لنفوذ سياسيّ، فالصراع بين القبيلة والإمارة ارتفع إلى مستوى النزاع بين الأسطورة والدين، فكلّ منهما يريد الاستئثار بشرعيّة ما، فيفرط في تأويل الذخيرة الثقافيّة لديه، ليجعل منها المانح لمشروعيّة وجوده التاريخيّ.

تعوم أحداث الرواية على شبكة متداخلة من الأساطير والمعتقدات التي لها صلة بالدم والعهود والمواثيق والأفلاك والخصب والخوارق، فتركّب موروث القبيلة من ممارسات متّصلة بالطبيعة، ووجدت معتقداتها تعليلاً سحريًّا غامضًا في ظواهرها، فاتّخذت سمة الابتهالات الكونيّة، وتوسّل الطبيعة لجلب الرياح والأمطار والاحتماء بالجبال بها حصنًا يذود عن القبيلة التي تدين بالولاء للمشيخة الرفيعة المقام، فالأمّ «صادقيّة النّماري» من الأشراف، وزوجها وهو ابن عمها الشريف «مشاري» ينحدر من السلالة نفسها، وكذلك سيكون ابنه عيسى، وحفيده

حمود، وجميعهم يصعدون بنسبهم إلى جابر بن خير الخير. تلوذ القبيلة بدم الانتساب للدفاع عن نفسها، وتشهر الإمارة سلاح العقيدة لبسط هيمنتها.

استخلصت القبيلة هُويّتها من الأعراف وصلات القربى والعلاقة بالأرض والمواقع الرمزيّة للأفراد، فضلاً عن السلوك العامّ الذي يقوم على الشراكة والنخوة وطرائق التفكير المتماثلة والمصير المشترك، وصاغتها بتاريخ شفويّ حملته مرويّات أخذت القبيلة بها، وطبعته بطابعها، فعمّمته وصارت تعرّف به، وأصبحت تلك الهُويّة فاعلة حينما ارتسم تهديد خارجيّ ضد القبيلة مثّله «الآخر» القادم من الشمال، فلجأت إلى الاتكاء على أمجاد الماضي، وأصبحت الهُويّة ملاذًا تحتمي به من خطر الآخرين. لا تظهر الحاجة الفعليّة للهُويّة إلاّ حينما ينبثق خطر مفاجئ مصدره الآخر، أو أن يتضخّم شعور مَرَضيّ بالذات بسبب تراكم المرويّات المتخيّلة، فيصبح الشعور بالهُويّة هوَسًا يسري في أوصال الجماعة.

2. قوّة النبوءة وأسطورة المصيرّ:

بدأت أحداث رواية «ساق الغراب» بنبوءة توكيد، ثمّ نبوءة نقض. تنبّأ الشيخ «عيسى الخير» كبير القبيلة استنادًا لما روي له عن أبيه الشريف «مشاري»، بأنّ حاكمًا سوف يفد من مدينة تبدأ بحرف «ص»، فيغزو قرية «عُصيره»، فيكون إمّا من «صَبياء» أو «صَعدة» أو «صَنعاء»، وقد تحقّق ذلك من قبل بظهور الإدريسيّ القادم من اليمن، فأسّس إمارة مهابة الجانب بسطت هيمنتها على الوديان والجبال، أمّا الآن فقد أطلق الشيخ عيسى نداء الحرب ضد «الغرباء» القادمين من الشمال على جمالهم يغزون وادي «الحُسينيّ»، فينبغي إبعاد النساء والأطفال والشيوخ عن ميدانها، وترحيلهم إلى الجبال، ثم حشد الرجال كلّهم لخوضها حتى الموت، فهي حرب المصير ضد غرباء قدموا من الصحارى الشماليّة لا يلوون على شيء، غايتهم تكوين دولة تمحو كلّ التشكيلات القبليّة القائمة في «سوق الغراب» وسواها من المناطق، وتمحق الإرث المشترك لقبائل الجنوب قاطبة.

جرف نداء الحرب مشاعر الرجال إلى اختيار النزال أسلوبًا للذود عن بلاد ما عرفوا غيرها وطنًا لهم، فهبّوا غير عابئين بنتائجها، يريدون مواجهة الشماليّين الذين يوسّعون حكمهم عامًا بعد عام، ويطوون القبائل تحت أذرع إمارتهم الجديدة، فتكون نبوءة الابن قد استعادت معنى نبوءة الأب، وفيما مثّل الأدارسة تلك الإمارة القديمة، فإن «قوم الذلول» هم الممثّلون للإمارة الجديدة. ظلّت أطماع الآخرين بوادي «الحسينيّ» قائمة لا تتغيّر، تتوارى إمارة لتعقبها أخرى، وبما أنّ العنت والمنعة صفة

ورثتها القبيلة في دمائها أبًا عن جدّ، فلا خيار سوى الحرب. وعلى هذا أطلق الشيخ صيحتها في أرجاء الوادي.

لكنّ الأمّ «صادقيّة» التي قادت القبيلة لأربعة عقود بعون من «قوم الجبال الخارقين»، والعارفة بالطوالع من أخوالها الجنّ، والمتنبّئة بالأحداث الآتية، وقفت أمام الكارثة الجديدة، فتدبّرت حكمتها الغامضة، وحدست النتائج قبل حدوثها، إذ أبصرت ما سوف يأتي في قادم الأيام، فحاولت أن تثني قومها عن قرار الحرب، لتصدّهم عن مغامرة غير مأمونة العواقب، ولذلك دعت إلى إبطال قرار الجلاء عن الوادي إلى ذرى الجبال وسفوحها، تقصد بذلك أن تردّ قومها إلى صوابهم، فخاطبت ابنها عيسى الخير: «لا تذلّ بلادك بحرب ما لها ذكر في كتاب عندي»[(1)].

حاولت الأمّ كبح الغلوّ الحربيّ لقومها، وحذّرتهم ألاّ ينجرفوا وراء أهواء ابنها في نزال لا قبل لهم به، لكنّ موجة الانفعالات المتصاعدة بين الرجال كسحت في طريقها أيّ تحذير باعتبار أنّ عُصبة «عُصَيْرة» هي التي تمنح المشروعيّة لأيّ حكم في تلك المنطقة، فلا يتبوّأ أحد مقامًا إلاّ بأمرها وموافقتها. ولم يحدث أن حلّ غاز بأرضهم وانتزعها عنوة من قبل، فكيف سيكون أمر القبيلة وقد سلبت بلادها «بيد غرباء لا مكان لهم هنا بتاتًا؟»[(2)].

وفدَ «الغرباء» من الصحراء على إبلهم إلى هذه الجبال السامقة، والوهاد العميقة، ينشدون الحكم وبسط النفوذ، فهل ينبغي على القبيلة تسليم أمرها لهم أم مقاومتهم؟ لم يؤخذ برأي الأمّ العليمة، وما لبث أن جُرّد وادي «الحسينيّ» من النساء والأطفال والعجزة، خوفًا من وصول الغرباء ووقوع الحرب، فنزحوا لائذين بالجبال في قافلة قادتها الأمّ على غير رغبتها. وكلّف الصبيّ «حمود عيسى الخير» بالمشاركة في عمليّة الإجلاء إلى سفوح الجبال، وحُذّر ألاّ يترك مهمّته ويلتحق بالمقاتلين، فهو غير مختون، ولا يجوز له خوض الحرب، وواجبه أن يساعد الأمّ في إيصال نساء القبيلة وأطفالها إلى منطقة تكون فيها بمأمن من حرب الرجال. ولن تكون ذرى الجبال وسفوحها دون ما تنتظره قبيلة سحرت بالأعالي مجدًا وحياةً، فخيّمت هناك، وبدأت تبني عششها على حافة الجبال الشاهقة، فإذا كان لقبيلة «عصيرة» أن تحمي نفسها من الفناء الذي ارتسم في الأفق، فلتكن أعالي «ساق الغراب».

مضى يومان على انتظار القبيلة دون أن يظهر قوم «الذلول». وفي أوّل اليوم الثالث برزت قوافلهم قادمة ناحية الوادي، فلم تتح فرصة للتفاوض بين الطرفين، إذ بدأت الحرب برصاصة أطلقها محارب القبيلة «بشَيبش» لأنّه تخفّى في خندق أماميّ يصدّ منه الأعداء، وبذلك تكون قد «رُفعت أوزار الحرب»، لكنّ

قائد الحملة الشماليّة، الذي لا يعرف المكان ولا عدد الرجال المقاومين في الوادي، تمعّن في سوح الوغى وتضاريسها الوعرة، وخمّن أنّ قومه ربّما وقعوا في مصيدة لا فكاك منها، فعرض وقف إطلاق النار، ولأنّه لم يقدم إلى هذه البلاد إلاّ لإصلاحها فلا ضرورة للحرب مع أهلها، فطُرح مبدأ التفاوض بدل خوض قتال لا تعرف نتيجته، وانتهى الأمر بأن انعطفت حملته جانبًا متحاشية الوادي، وواصلت غزوها تفتح بلادًا مجاورة، فيما توهّم أهل «عصيرة» بأنّهم حقّقوا نصرًا أكيدًا على عدوّ مترحّل يفتح البلدان، وينصّب الأمراء، ويمضي ناشرًا عقيدته، وباسطًا سلطته في أرجاء شبه الجزيرة.

أُنذرت قبيلة «عُصيرة» بوجود خطر على مشارف أرضها، وخيّم الشعور بالخذلان على شيخها، لأنّ حَمْلة الشماليّين مرّت بجوارهم، فزعزعت أمرهم، ولا يقين بألا تنثني عليهم مرّة أخرى، وتأخذهم أخذ غافل، فأبقى رهط النساء والعجائز والأطفال مقيمًا في سفوح الجبال لا يستطيع عودة إلى الوادي مع احتمال ظهور الأعداء ثانية. كانت الأمّ قد حذّرت من النزوح عن القرية، فلم يؤخذ برأيها، وها هي الآن تعيد توطين القبيلة على شفا منحدر جبليّ شديد يدعى «القايم»، بعد أن عقدت اتّفاقًا مع أعيان تلك المنطقة «الذين رحّبوا بهم كما ينبغي لذوي المكانة والجاه العالي أمثالهم، وقد طمأنتهم أنّ الغزاة لا مكان لهم في ذاكرتها، ولم ينبئ أيّ كتاب من قبل بحرب كهذه»(3).

في هذه الليلة ولدت «شريفة» ابنة المحارب «بِشَيبش»، وتوفيت أمّها في أثناء مخاضها؛ فحدث اتّفاق غريب، إذ كان أبوها قد ولد في يوم موت أمّه، وولدت ابنته في ليلة موت أمّها، فأمّه وأمّها ماتتا في حالة مخاض متعسّر، وكما ربّته خالته صادقيّة، فسوف تربّي ابنته شريفة. انطوت نبوءة الأمّ على تحذير واضح لقومها بألاّ سبيل لهم في اعتراض ظهور دولة جديدة يقيمها الشماليّون سوف تضمّ الجميع إليها، وسيلتحق بركبها أبناء القبيلة كلّهم، لكنّ تلك النبوءات لم تؤخذ مأخذ الجدّ من رجال غرقوا في أوهام المجد، فعادوا غير قادرين على معرفة موقعهم في التاريخ، وافتقدوا البصيرة النافذة التي تؤهّلهم لحماية القبيلة في مواجهة خطر راح يتعاظم أمره يومًا بعد آخر، إلى أن استقام قوّةً كبيرة التهمت القبيلة وأساطيرها.

أحدث انكفاء قوم الذلول إلى مناطق أخرى، والتحاق عصبة «عصيره» بالنازحين إلى صدر جبال «ساق الغراب»، تغييرًا في موقع القبيلة، فقد تخلخلت علاقتها بوادي الحسينيّ، فثمّة قوّة جديدة طرأت، فهزّت اليقين الراسخ لديها بأنّها في منأى عن أن تكون تابعة لسواها. وفيما التحق الرجال بالنساء اللائذات بالجبال،

رابط المحارب «بشيبش» عينًا راصدة لكلّ طارئ، خوفًا من أن يعود قوم الذلول فيغدروا بهم. أقسم بألاّ يلتحق بقومه إلاّ بعد أن يأمن شرّ الخطر الذي يهدّدهم، فلم يكن يعرف أنّ زوجته قضت في مخاضها العسير، وأنه أصبح أبًا لطفلة يتيمة.

وبإحجام الطرفين عن المنازلة الفاصلة أسرفت السماء بمطر غزير، فاعتكف «بِشَييش» على نفسه في كهف يحميه من السيول، يستعيد مجد قبيلته، «كان يجوب سنوات عمره ذات العقود القليلة، فلا يقف على منقصة واحدة لحقت ببلاده، ولا يتذكّر مغرمًا تمنّوه لم يحقّقوه أو عجزوا عنه، وما كان لهم هذه الحياة الطولى إلاّ بقوّة لا مثيل لها، كانت لهم ويقسم أن يبقوا عليها». لأنّه أخذ بمبدأ القوّة التي اعتبرها حقًّا مطلقًا «فلا مبرّر لهم في العيش كلّ هذه القرون إلاّ بالقوّة التي وهبتهم حقًّا بالمطلق»[4]. فبقوّتهم الغاشمة حازوا أرض غيرهم، وحجزوا مياه الأمطار دون سواهم، ودكّوا حصون الأعداء، وبتلك القوّة العمياء أخذوا في بناء قبيلتهم. وقد أصبحت كلّ تلك الأمجاد موضع شكّ بعد أن نزحوا عن ديارهم واحتموا بالجبال. استعاد المحارب تاريخ قبيلته في تلك الليلة الممطرة، وقلّبه على وجوه الاحتمالات كافّة، فارتسم أمامه أفق مظلم، إذ لم تبق بلاده موطنًا للرجال في ظلّ تهديد الغرباء وتعاظم قوتهم، ثم تذكّر زوجته «مريم» وهي في آخر أيام حملها قبل النزوح إلى الجبال. ولم يعرف أنّها ستصبح ذكرى أليمة. وحينما بلغه نبأ موتها انبتّ جزء أصيل من صلته بوادي الحسينيّ، فقدَ رفيقته وحدس بأنّه سيفقد بلده؛ فغيابُ خليلةٍ قد يفضي إلى فقدان وطن.

أكدت الأمّ العمياء صادقيّة أنّ الانتماء للأرض هو فعل أصيل لا يجوز للقبيلة تخريبه والتلاعب به، وبنزوحها عن الوادي تكون قد أخلّت بميثاق وجودها وميراثها وهيبتها. فكان ابنها «عيسى الخير» الذي أصدر أمره بذلك هو موضوع لومها وعتبها. انتزعت الأمّ مكانة رفيعة الشأن في قومها، فمعرفتها بمواقع النجوم وأحوال الطقس والأسرار الخبيئة والتوفيق بين عشائر القبيلة، «جعلتها ذات مكانة مرموقة وشخصيّة مطاعة». وقد أشيع عنها أنّها اكتسبت قوّتها الروحيّة من «أخوالها الجنّ»[5]. فكانت تدبّر أمر قومها في محنة النزوح، وتقوم بتنظيم العمل في الحقول، ولمّا كان الرجال قد انصرفوا إلى الاستعداد للحرب، فقد تولّت النساء شؤون الحياة بإشرافها.

3. ختين القبيلة: الاعتراف وطقس الدم:

لم يكن قرار الغرباء الاستيلاء على أرض القبيلة وحده ما كدّر عيشها، فما ضامها هو منع «طريقتهم في الختان»، فذلك مساس بالرجال حال دون تفاخرهم بأبناء يشدّون من أزرهم، ويذودون عن قبيلتهم، كما أنّه أفرغ قلوب

الأمّهات من بهجة رؤية أولادهنّ يعتلون رتبة الرجال، فتكون الإمارة بذلك قد بدأت بتشتيت «مباهجهم العظيمة» حينما أرسلت رجالاً يطوفون في القرى، فيقومون «بختن كلّ من يجدونه دون ختان، وكان في هذه الطريقة من الذلّ البالغ ما لا يمكن وصفه لدى القبائل»(6). وكلّ من رفض الانصياع لهذا الأمر، فقد وضع نفسه في عداء صريح مع الإمارة، ومع الشريعة.

فيما كان الشيخ «عيسى الخير» مشغولاً بالحال الجديدة التي أصبحت عليها قبيلته، محاولاً تحاشي مواجهة الإمارة التي كشفت عن ذراع قوّتها بضروب كثيرة من الأفعال، كان ابنه «حَمُود» يكبر تحت رعاية جدّته «صادقيّة»، فلا يكفيه أنّه قد تعرّف تقاليد أهله من جدّته فحسب، إنّما وجب إعداده للقيادة في المستقبل. ومن أجل أن يؤهّل لذلك، فلا بدَّ أن يختن، فذلك هو الاعتراف به رجلاً. حينما ولد «حمود» حملت غجريّة راحلة حبله السرّيّ معها تيمّنًا بنسله الشريف، لذلك تنبّأت له جدّته بأنّه «سيقضي عمره باحثًا عن حبله السرّيّ في سُرر النساء العابرات». وكانت تتمنى لو دفن حبله في بلادهم.

لم يكن «حمود» وحده بانتظار الختان، بل «شريفة» أيضًا التي سبقته إلى ذلك وهي صغيرة. وكما سيكون هو وريث أبيه عيسى في القبيلة، ستكون هي وريثة الأمّ صادقيّة، لكنّها وراثة أفضت إلى نتيجتين مختلفين، ففيما فشل هو في المضيّ بمسار الأب إلى النهاية، فأنهى بذلك دور السلالة الشريفة بضعفه وشغفه بالملذّات والمتع، مضت هي في الائتمان على تركة السلالة كما حلمت بها الجدّة، فأصبحت جزءًا لصيقًا بذرى الجبال في دلالة رمزيّة على أنها انتشلت السلالة من كبوتها التاريخيّة، وارتقت بها رمزيًّا إلى مستوى الأسطورة.

لعبتْ طقوس الختان ودفن حبل السرّة، دورًا كبيرًا في تحديد مصائر الشخصيّات رجالاً ونساءً في رواية «ساق الغراب». يحفظ الختان للمرأة عفافها حسب الأعراف السائدة، ويضفي على الذكر رجولته، وحيثما يدفن الحبل السرّيّ فسيكون همّ صاحبه. وغالبًا ما يطمر حبل النساء تحت أرضيّة البيت، ليبقين على عصمة الشرف يلازمهنّ طوال الحياة، أمّا الرجال فتدفن حبالهم السرّيّة خارج البيت، «لينالوا من صروف الزمن عند كبرهم أشدّها امتحانًا لرجولتهم وبأسهم على الحياة»(7). ولكنّ الحبلين السرّيّين لحمود وشريفة لم يدفنا في المكان الذي ينبغي أن يكونا فيه؛ فقد راحت الغجريّة بحبل حمود، أمّا حبل شريفة فدفن جزء منه في بيت الشيخ، ودفن الجزء الآخر في مكان مجهول من أجل أن تظلّ شريفة «تقتفي حبل سرّها حيث يكون فلا تبارح مكان دفنه مطلقًا»(8). وكانت صادقيّة تخطّط من أجل أن تكون شريفة زوجة لحفيدها حمود، كي تنعقد أواصر اللُّحمة مرّة أخرى، بعد أن

تهرّأ نسيجها بسبب التهديد الخارجيّ، وعجز جيل الآباء عن القيام بمهمّة الحفاظ على كيان السلالة.

أمضت القبيلة نحو سنة عند منابت الجبال بعيدًا عن قريتها، وشيئًا فشيئًا تضاءل خطر «قوم الذلـول»، فكان أن تزوّج الشيخ عيسى بـ «هديّة» جميلة القبيلة في عرس بهيج، ولكنّه لم يتمكّن منها، فمرر خدعة افتضاضها، وبقي ذلك سرًّا إلى أن كشفت «هديّة» أمره لأبيها في لحظات احتضاره، إذ كان قد أوصاها بالحفاظ على بكارتها، فأسرّته أنّها لم تفرّط بعذريّتها، فحافظت على بيت أبيها «كما أوصاها ليلة زواجها، فما زالت بكارتها على رباطها، وما نشر للنساء من دم بالشرشف في اليوم التالي على الزواج، كان دم الجارية «زهرة» التي جرحت قدمها عمدًا، وذلك حفاظًا من الأمّ على ماء وجه ابنها الشيخ الذي قضى يومه التالي هائمًا بحرقته في الخلاء، ثمّ شهدا حياتهما لمدة تقارب عقدًا من الزمان دون أن يطّلع على هذا السرّ أحد، ما عدا الأمّ والجارية والشيخ»(9).

حينما عادت القبيلة إلى موطنها بعد عام قضته معلّقة في سفوح الجبال، كان «حمود» قد أصبح في السادسة عشرة من عمره دون أن يختن. يقتضي العرف أن يكون الختان في نحو العشرين من العمر. لم تكتمل رجولة الفتى، وثمّة شيء جوهريّ ينقصه، فلكي يعترف به رجلاً في معترك القوم، فلابدَّ من ختان مشهود. بدأ الضغط عليه من محيطه العائليّ، ومن نفسه التي تريده رجلاً، وصار يغالب حرجًا بين الإقدام على الختان أو انتظار الموعد الذي فرضته عادة القبيلة. ثمّ اندلع الشكّ برجولته حينما عايره «بشيبش» بأنّه غير مؤهّل للبتّ في أمر ملكيّة «شريفة» ابنة السادسة في أرض منحتها جدّته «صادقيّة» للطفلة التي تربّت في كنفها، فيما لم يعترف «بشيبش» بأبوّته لها ولم يقرّبها إليه. فكانت تلك الواقعة بداية انشقاق في صلب القبيلة، أدّت إلى هجرته للديار في اليوم الذي ختن فيه حمود نفسه، ففقدت القبيلة محاربها، واكتسبت رجلاً جديدًا أخطأ في بتر غُرلته.

استجاب «حمود» للاستفزاز بطريقة متهوّرة، فتوارى عن الأنظار وختن نفسه، وبذلك يكون قد خرج على أعراف القبيلة وقوانين الإمارة. وجرت وقائع الختان بالطريقة الآتية: «أمسك بفأس، لنصلها وميض خاطف وهو يقتعد قطعة خشب كبيرة داخل الأحراش، وذلك استعدادًا لعمليّة الختان، دون اكتراثه للمرحلة الأولى من هذه العمليّة، محقّقًا بذلك عادة أجداده في الختان. فيما هو في حالة تأهّب سمع من خلال الأحراش، وبعيدا عن نظره لهاث رجل يحمل سوءًا لا يعلمه، ولكنّه لن يردعه عمّا سيفعله شيء كما قرّر، ولن ينهاه أحد عن إثبات رجولته وقدرته على القيام بهذا العمل العظيم، رغم العقاب الذي سنّوه لمن يقوم

بختان نفسه. هذا ما عزّزه بداخله قائلاً لنفسه: «يقتلونني..لكن ما يلمس واحد منهم رجولتي وأنا ابْن عُصيْرة»(10).

وشرع يكرّر نداءه وحيدًا ليتقوّى به على الموقف الذي كان فيه، «وعندما صرخ بأنّه ابن تلك القرية استحثّ من أعماقه مواقد الإقدام، وأشعل في شخصه فتيل الشجاعة، ليتدفّق الدم إلى أعلى رأسه حاضًّا حماسه لإنهاء الأمر، ولم يتبدّد صمت الأحراش في تلك الظهيرة من صراخه بتلك العبارة، ولم تفرّ الطيور من بين الأغصان الكثيفة، إلاّ وقد رفعت يده الحجر الآخر وهوت به دون هوادة على رأس الفأس الذي نفذ نصله لملامسة الحجر الأملس، باترًا بذلك قَلَفته التي قفزت على التراب، وشخب الدمُ سريعًا مبهورًا بمخرجه. وقع الفأس بمحاذاة الحجر المدمّى، وهو يستبشر فخرًا بما فعل، لكنّه أدرك خطأً فادحًا ارتكبه إذ تشكلت الدماء من حوله بشكل مخيف لم يسبق له أن سمع بحالة مماثلة له! تمعّن جيّدًا وشعر بوخز مريع، ثم وجد أنّه قد بخس حشفته تكوّرها البيضاويّ بمزقٍ نال من طرفها الأيمن، وترك هذا المنظر الغريب في نفسه شيئًا من الرهبة.

فكّر في والده الشيخ «عيسى الخير» الذي سيعالج الأمر لا محالة، وبهلّ في التراب المعجون بالدماء حتّى وجد ضالّته الضئيلة من الحشفة، وأسرع في تفقّد منافذ الأحراش وأيّ طريق سيكون سلكه آمنًا من أعين تتربّص به لوشاية ما تدسّها بأذن أمير «صَبيَاء»، فأعداء والده كُثر ولا بدَّ أنّ تطهيره لنفسه سيكون نكاية بأبيه من قبلهم، لدى الأمير الذي يُحذّر من اقتراف هذا الفعل، وإنّ القصاص ممّن يرتكبه سيكون قاسيًا. برغم وصوله خفية إلى البيت إلاّ أنّ أعين الظلام في القرية لا يمكن مغافلتها، هذا في تقدير أهله الذين من فورهم تيقّنوا تمامًا للخطر المحدق، فأسرع والده في إخفاء ابنه عن الأنظار، ورتّب مع نفر من خاصته تطبيب الجرح، ثم تدبّرت الأمّ مع الجارية «زهْرَة» دفن الجزء المبتور من حشفة الصبيّ»(11). دُفن الجزء المبتور من الحشفة تحت شجرة السدر، وعُرف حمود إثر هذه الحادثة بكنية لها صلة بالأمر، هي «أبو حشفة».

أصبح مصير القبيلة في مهبّ الريح، فلم يقتصر الأمر على خطر خارجيّ يهدّدها مثل تأسيس قوم الذلول إمارة لهم في «صبياء»، إنّما تزعزع حالها من الداخل، فقد بدا الأب معطّلاً من الناحية الجنسيّة غير قادر على التعبير عن ذكورة يقتضيها دوره في عالم مملوء بالنساء، فكان لا بدَّ من إخفاء عُنّته، فلا يعرفها غير أمّه وزوجته وجاريته، وها هو وريثه يخطئ. وبغمز «بشيبش» من رجولة حمود فقد اقترف خطأً جسيمًا، إذ لم يكتف بتشويه ذكورته، إنّما خالف قرار الإمارة التي كانت أصدرت أمرها بمنع هذا النوع من الختان، وراحت «تنشر لجانًا في المنطقة تسير بين القرى وتقوم بختان البالغين،

وذلك لإنهاء طقوس الناس في هذا الأمر، التي ما زالت تقام سرًّا وبشكل متكرّر خلافًا للأوامر المسنونة في ذلك، وبحسب ما أشيع في الناحية، فإنّ القتل سيكون عقابًا لمن يقوم بعمليّة الختان لنفسه، أو لمن يقوم بها عنه، فتلك الطريقة محرّمة كما وصفها رجل الدين والمفتى في دار الإمارة حينئذ، ووفق رأيه الذي تناقله الناس فإنّه عمل خارق لتعاليم الدين»[12].

لم ينفرد حمود بالخطأ، فقد سبقه «ابن شامي» قبل عقود حين وقع في خطأ مماثل، فعلى إثر ختانه راح الرجال يسخرون منه بسوء ختانه، فتوارى عن الناس في يومه ذاك وقد حمل سكينًا وصفت بأنّ لها «نصلاً يقطع الريح، وعاد يسير في أزقّة القرية عاريًا يتباهى بفعلته، وملجمًا كلّ لسان يعرّض رجولته بالنقصان». وضع ختن حمود لنفسه أباه الشيخ وجدّته صادقيّة في خوف، فهم يعطون للإمارة ذريعة للعقاب بعد امتداد نفوذها إلى معظم المناطق المجاورة لهم، فراح الشيخ يتحسّر على قومه الذين كانوا «أولو باس» فأتى عليهم زمان بقوافيه «مكتوفي الأيدي أمام قوم لا يعرفونهم ولا ينتمون لبلادهم بأيّ صلة». إنّه لوضع مذلّ لا يمكن أن يتصالح معه. واتّضح له أنّ عصبته المشهورة بقوّة شوكتها، سوف تنزف كلّ «مفاخرها وأمجادها أمام حكم جديد وسطوة غريبة»[13].

وكان لابدَّ من ممارسة الخديعة، إذ ينبغي إجراء مراسم ختان مزيّفة تخفي ختان حمود لنفسه، وعلى هذا أعلن عن المناسبة، ودعيت القبائل، بل دعي أمير «صبياء» لحضور حفل الختان، لكنّه أرسل نائبًا عنه. وجرت طقوس الختان بدمويّة لا تقلّ شأنًا عمّا قام به حمود من قبل، فمن أجل إشهار ذكورة، فلابدَّ من سيل دماء، إذ «أمسك الختّان بالجريح، وسحبه إليه بشدّة بالغة، و«حمود» انتصب كجذع شجرة عتيق، يرنو إلى السماء بنظرة حادّة لا يتزحزح من مكانه متمسّكًا بطرفي عصًا غليظة مُدّت على كتفيه من خلف رقبته، وقد نثروا على قدميه الحافيتين رملاً لو تساقط فسيعرفون أنه اهتزّ، ممّا يعني أنّه خائر مهزوم، وتأكيدًا لرجولته التي هي بذرة رجال أفذاذ سبقوا، وقف عمّه «سُبَيع» و«بِشَيبش» خلف الختّان في مقابلته يصوبان بندقيتيهما إليه، وقد أقسما له فجرًا أنّه لو رمش جفنٌ منه فإنّ الرصاص سيُغادر ظهره مغبّرًا بدمائه بعد أن يخترق صدره الصغير.

بسكين كالوميض شرع الختّان في سلخ ما تبقى من جلد قليل، فختانه لنفسه لم يُبقِ شيئًا كثيرًا من جلد، لذا انتهى منه سريعًا، وهو ما زال يثقب السماء الصافية بنظرته الحارقة، والنساء ينفضن الصباح بزغاريد حارّة ومتواصلة. واستعرض الشيخ أمامهم بافتنان وابتهاج مهرولاً، وعبرته مسكوبة فخرًا...ثم «انتدب» الابن الفارس الجديد، يعدّ درجات دمه، أبًا عن

جدّ، قائلاً: «أنا ابْن الخير عُصيْرَة.. حَمُود بن عيسى بن مِشَاري بن جابر بن خير الخير»، فارتجّ المكان كما شعرت قلوب الحاضرين، فاليوم يكتب ميلاده الآخر بعد أن كان غرًّا في رعاية الأمّهات، إذ صار رجلاً حقيقيًّا، ينافح عن «عُصيْرَة» كلّ المكربات القادمة.

وعندما أكمل اعتزازه بقريته ونسبه أخذ سكّين الختّان، وبدأ يمزّق من جسده قطعًا صغيرة هي «صوائِب» لوالده ولعمّه ولـ «بِشيبش»، ثم لـ «الهبّاش» كما وعده، وبعد ذلك هبّ صاحبا البندقيّتين المصوّبتين إلى صدره، مغمورين بفخر كبير لحمله ومعالجة جراحه الكثيرة، بشجر «السلع» وضماده من نباتات مختلفة: هذا بعد أن شرّف أهله وواديه جميعًا، وأبكى برجولته والده، الذي لم يتوقّف عن العرض أمام الموجودين، حتّى حمل «حمود» من على الأرض جسدًا مقدودًا من حجر، لا ينعطف له مفصل أبدًا ودماؤه تتقاطر من بين فخذيه، قاطعًا بشجاعته تلك كلّ شكّ في انهياره وتزحزحه خوفًا ورعبًا. ولو أنّه جَبُن في موقفه ذاك فإنّ عارًا فادحًا لا ينسى سيسحقه وسينال من أهله قاطبة، وسيلتصق بهم الذلّ ما بقوا في الدنيا، ولن يخفّف عنهم قتله، إلاّ أنّ يوم «عُلاه» صار علامة فارقة في مفاخرهم العظيمة. من فورهم حملوه وعالجوا جراحه المقزّزة»[14].

استُخدمت كلمة «عتق» في سياق الرواية للدلالة على تحرير الصبيّ من طفولته، والتحاقه برتبة الرجال، فالعتيق جاء مرادفًا للختين؛ لأنّ النساء يعتقنه من رعايتهنّ، فيصبح معتوقًا كالحرّ بعد عبوديّة الطفولة، فيمارس دور الحامي بعد أن كان محميًّا، إلى ذلك فالمختون هو «عتيقة» لأنّه«أعتق من رقابتهنّ ورعايتهنّ، حيث صار قادرًا على مشاقّ الحياة وحمل الملمّات فيها عنهنّ». وحينما يختن الصبيّ، فهو» يتعلّى» أي «يرتقي إلى درجة أعلى بعد ركب النساء اللاتي منهن الأمّ والمرضعة والمربية والراعية، فقد صار فتى قادرًا على حمل البندقيّة والسيف، فوجب انتقاله إلى ركب الرجال، وارتقاء منزلة الكبار»[15]. ولهذا يغمر الاعتراف به بضروب من المظاهر الدالّة على ذلك، فيلبس أزهى الثياب، ويتوّج رأسه بإكليل من النباتات العطريّة، ويتمنطق بخنجر ثمين، تتقدّمه فرقة من الرجال تطلق الرصاص.

نهلت مشاهد ختان حمود عناصرها الأساسيّة من طقوس الختان الشائعة في جبال ساق الغراب، وجميعها تدرج في سياق الأعراف القبليّة التي تشجّع المفاخرة والمباهاة، فيكون الختان اعترافًا بأنّ صاحبه صار مؤهّلاً للمشاركة في كلّ ما تقتضيه حال القبيلة، فإذا ما انثنى وأبدى خوفًا، وهو يرى جسده يتعرّض للتمزيق، فلن يكون مؤهّلاً لمواجهة الخطوب في المستقبل. وإن خالجه ضعف في أثنائه فسيلحقه

العار إلى الأبد، وسوف تعزف نساء القبيلة عن الزواج منه. ويغلب أن يكون الضعفاء من رجال القبائل، هم من أولئك الذين خانتهم شجاعتهم، لسبب أو لآخر، في تحمّل آلام الختان، فدفعوا ثمن ذلك طوال حياتهم.

لا يقصد بالختان، في جنوب غرب شبه الجزيرة العربيّة، التخلّص من قلفة نبذ الإسلام وجودها، إنّما هو طقس احتفاليّ عامّ للإعلان عن الرجولة، والاعتراف بأنّ صاحبها غادر مرحلة من حياته إلى أخرى، وقد أظهر جَلدًا في الاختبار، لذا كانت تُدعى القبائل وتُلقى الأشعار وتحلّ الوفود في حمى القبيلة للتهنئة في هذا الحدث الفاصل. وفي إطار هذا الطقس ينبغي على المختون أن يظهر صلابة تؤهّله لأن يكون رجلاً ذا شأن بين قومه، وينبغي أن يكون طقس العبور معمّدًا بالدم، ومعلنًا على الملأ، ويصاحب ذلك افتخار المختون بأهله وقبيلته، رافعًا خنجرًا محدّبًا يطعن به الهواء في كناية رمزيّة. وقد اختلفت المذاهب الإسلاميّة في تحديد سنّ المختون، فذهب بعضها إلى أنّه لا يجوز قبل البلوغ من أجل إظهار صلابة الفتى وقدرته على تحمّل الألم، والاعتراف بأنّه أصبح مكلّفًا، فيما ذهبت أخرى إلى أنّه يستحبّ في الصغر رأفة بقطع جزء من جسده. على أنّها جميعًا اتّفقت على ضرورة إشهاره.

ومن الواضح أنّ التقاليد الاجتماعيّة كانت تعيد إنتاج الآراء الفقهيّة حسب شروطها، وتحرّف فيها بما يوافق بيئتها، فيقع إسراف في تطبيق طقس الختان بين منطقة وأخرى، ففي المناطق التي وقعت فيها الأحداث المجازيّة لرواية «ساق الغراب»، تدخّلت الأعراف القبليّة في اعتبار الختان طقس عبور من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة، وليس استجابة لأمر دينيّ، وبالنظر لأهمّيّة هذا العبور، وما يترتّب عليه من دور اجتماعيّ، فقد بولغ في طقوس الختان، إذ كان يصاحبه حلق الرأس، وسلخ الجلد، وتؤخذ تلك المزق الجلديّة «الصوائب»، وترمى بدمها إلى الحضور، وكلّما كانت تلك المزق أكبر حجمًا، وأكثر عددًا، جرى الاعتراف بأنّ صاحبها أمضى جَلَدًا في رجولته، لكونه أظهر جراءة في نزع الأجزاء الحسّاسة من جسده دونما تخاذل، وبسبب كون العمليّة تقتضي صبرًا على الألم لا يستطيعه الصبيّ، فقد جرى تجاوز السنّ الذي حدّدته المذاهب الشرعيّة للختان، فأصبح يتمّ في سن العشرين تقريبًا، حيث يكون المختون قادرًا على إظهار صلابته في تحمّل الألم خوفًا على كرامته الشخصيّة وكرامة قومه، فتكون قيمته مكافئة للألم الذي تجرّع مرارته.

وغالبًا ما كان طقس الختان يجري في مكان عامّ يشهده المدعوّون، تنحر فيه الذبائح، فتجري الدماء من جسد الختين ومن أجساد الأنعام الذبيحة، فوفرة الدم ترسم علامة كرم

وشجاعة، وكلّما أسرفت عائلة المختون في نحر الذبائح، كانت أكثر كرمًا للوفود التي قدمت للتهنئة، وقد درجت العادة أن يستمرّ نحر الذبائح إلى أن يتدخّل أحد كبار الضيوف فيوقفه. وخلال ذلك يقف المختون مفتخرًا بنسبه وحسبه، ملقيًا مقطّعات شعريّة حماسيّة حفظها، وتدرّب على إلقائها، وفيها يستعيد مآثر قومه، مركّزًا على صحّة نسبه وموقع قبيلته، طالبًا من الجميع الاعتراف به رجلاً شجاعًا في قبيلته، وقد يلمح من طرف خفيّ إلى المرأة التي ستكون زوجته في المستقبل.

على أنّ كلّ ذلك الطقس يمكن أن ينهار ويفسد هدفه، إذا أبدى المختون ضعفًا، أو أظهر توجّعًا، فينبغي عليه المضيّ في صلابته إلى آخر العمليّة، وإلاّ لحقه وقبيلته العار، وبعد الانتهاء من بتر غرلته، ونزع أجزاء كبيرة من جلد بطنه وفخذيه، يؤخذ إلى مكان خاصّ به، فيفرد وحيدًا لمداواة جرحه بالأعشاب والأدوية، وقد يستغرق ذلك عدة أشهر بسبب الجراح البليغة، والطعنات العميقة التي أصيب بها في وسطه جراء حالة العنف والزهو التي رافقت الختان، وربّما تتعفّن الجروح، وتتشوّه، وتلحق العنّة بالمختون، وقد يؤدّي ذلك إلى وفاته في حال عدم مداواة الجروح بطريقة سليمة؛ فتكون طقوس العلاج أكثر أهمّيّة من طقوس الختان.

دفع الختان الثاني بخطأ الختان الأوّل إلى نهايته القصوى، فارتقى إلى درجة الخطيئة، وإذا كان الأوّل نزوة فتى شذّت عن الإجماع القبليّ، وخرجت على شرائع الإمارة، فقد كان الثاني ممارسة خداع للأمير نفسه، الذي دعي إلى حفل وهميّ يغطّي ختانًا حقيقيًّا سبقه. ولأنّه عرف بالأوّل فلم يلبّ حضور الثاني، إنّما أناب عنه مساعده ليقطف الثمرة الناضجة، فأصبح الخطأ غير خاصّ بالابن، إنّما أصبح خطأ أبيه الشيخ، الذي خدع الأمير متستّرًا على الختان الأول، بل وخطأ القبيلة التي أرادت أن توهم الإمارة بختان زائف.

4. انتقام مريع ورحيل نهائيّ:

أسرفت قبيلة «عصيرة» في الاحتفاء بطقس ختان حمود لتخفي الخطأ الذي اقترفه عن الإمارة التي لا تقبل ختانًا يُمزّق فيه الجسد بدل الاكتفاء ببتر قطعة جلديّة خاملة، لكنّ الأسرة كانت تريد أيضًا وقف الانحدار الذي خيّم على السلالة بتأهيل الابن بعد أن انحسر دور الأب، وبموازاة ذلك أُعدّت شريفة لتحلّ محلّ الأمّ صادقيّة، فكلّ من حمود وشريفة يمكن أن يستأنفا دور عيسى الخير وأمّه، ولكنّ الظروف الحاضنة للأبناء جاءت مختلفة عن ظروف الآباء والأجداد، فقد كان خطأ حمود نذير شؤم بأنّه غير مؤهّل للنهوض بأمر قومه، فانزلق إلى متع سريعة حالت دون أن يكون رجلاً قادرًا على وقف التدهور العامّ في المشيخة والقبيلة.

حضر نائب الأمير الطقوس المزيّفة للختان، ومعه حضر الغرباء بهيئة قارئي القرآن يرتدون ثيابًا بيضًا، وقد هذّبوا لحاهم، فلم يصافحوا أحدًا، ولم يباركوا، إنّما اكتفوا بالسلام عند وصولهم، وركنوا إلى مكان يتيح لهم المراقبة، فكأنّهم قدموا بمهمّة خاصّة، وليس المشاركة في حفل عامّ. ثمّ انطلقوا قبل الغروب إلى المسجد لصلاة الجماعة، واختاروا إمامهم من بينهم رافضين أداء الصلاة وراء غيره، فأطالوا في الركوع والسجود على غير ما اعتادته القبيلة، ولم يتردّدوا في إظهار الاستياء من بعض المصلّين من أهل القرية الذين «أسبلوا أياديهم» في أثناء الصلاة. كانوا جماعة متلازمة حضروا إلى القرية عابسين، وغادروها تاركين الناس في شبه حيرة من أمرهم.

ولم يعلم أحد إلاّ «بشيبش» بأنّ الإمارة قد عرفت بخدعة الختان، لكنّها أرادت تصنّع الجهل لتضع القبيلة في موقف حرج في قابل الأيام. عرف ذلك لأنّه داوم في اقتفاء أثر أحد الوشاة من «بني هايم»، فتأكّد أنّه يشارك نهارًا في حفل الختان، ويتوجّه ليلاً يسرّ الأمير بما يعرف من تضليل الإمارة بأنّه ختان صحيح، فتعقّب أثره، ووجده يقضي ليله في مسجد الإمارة، فأيقظه من نومه كيلا يأخذه على غرّة، «وربط عنقه إلى البندقيّة وشدّها من طرفها إلى سقف المسجد، وتركه يتدلّى كفتيل يشحذ ألسنة اللهب فوقه، واعتلى المسجد بعد أن سدّ الباب الوحيد بجريد الأثل اليابس وأغرقه بالزيت من جميع الجهات وأضرم فيه النار»(16).

حدث الانتقام المريع بعد أن تتبّع «بشيبش» رجل «بني هايم» لأربعة أيام متتالية، فكان يمضي نهاره مختلطًا بالأهالي، وهي تحتفل بختان حمود، ويتجه ليلاً إلى صبياء يفضي للأمير بما شاهد، فقرّر قتل الواشي في مسجد الغرباء بجوار دار الإمارة ليثبت للجميع أنّه وضيع ومتواطئ فلا سبيل لأحد المطالبة بدمه، فالمسجد الذي اختاره للاغتيال خاصّ بقوم الذلول لا يرتاده أحد سواهم، ومَنْ يقتل فيه فلا بدَّ أن يكون موضوع شبهة.

وطوال الأيام التي راقب فيها ضحيّته كان قد احتمل غضبًا مدمدمًا قبل أن يتفجّر حقدًا أتى على كلّ شيء، حين أعلن قراره بالهجرة، فتذكّرت «صادقيّة» أنّ حبله السرّيّ قد دفن في قاع الوادي «ممّا يعني أنّ أوّل سيل عقب ولادته قد جرف معه ذلك الحبل، وهذا ما ينازع حاجتهم في بقائه بينهم للأبد، فهو سيرحل باحثًا على مستقرّ حبله السرّيّ»، ولسوف «يغادر القرية مهاجرًا إذا اشتدّ عوده»(17). لكنّ وجعًا مسرفًا في تأثيره ظلّ يمزّقه، فقد أبقى بندقيّته مع القتيل إذ جعلها صليبًا له، فتذكّر قول الشيخ «مشاري» بأنّ «البنادق تموت مع أصحابها، ومَنْ يعود لحياضه بلا بندقيّة، فكانّما عاد بلا ذَكَر، فيقضي الحياة ذليلاً، وكلّ بندقيّة مات صاحبها عنها فإنّ

لها الجبين الأعلى بالدار، فتعلّق في ناصية البيت إلى الأبد»[18].

ظلّ هاجس ترك «وادي الحسينيّ» إلى جهة مجهولة يتردّد في خواطر «بشيبش»، منذ بلغه نبأ وفاة زوجته في مخاضها ليلة ولادة «شريفة»، فانكفأ على نفسه، وأهمل علاقته بالآخرين، وصار يتخفّى، ثم تخلّى عن دوره بوصفه محارب القبيلة وعينها وحاميها، فلم يبادر إلى عمل إلاّ بدفع من الأمّ أو الشيخ، لكنّ قراره اتّخذ صيغة التطبيق بعد أن ختن حمود نفسه، وبعد أن حلّ رجال الإمارة في الوادي، وبعد أن فتك بالواشي قتلاً وحرقًا في المسجد، فأعلن للأمّ وللشيخ أنّ ليلته هذه ستكون آخر لياليه معهم، فذكّراه بالنسل الشجاع الذي ينحدر منه، وبأنّه في بيته وأرضه، فلم يثن عن قراره.

رجح لهم أنّ رجال الإمارة لن يتفوّهوا بشيء حول حادث القتل في مسجدهم، فسكوتهم «لا يمكن أن يكون هوانًا من الرجال الغرباء، فهذا الاعتقاد لا يتطامن له أحد إلاّ من يقلّل من أمر الدولة لكيان شامل له عتاده وقوّته». وبما أنه يعرف أنّ الإمارة تركن إلى قوّة جبّارة، فلن يكون سكوتها على حادثة القتل غير «حجر سيضعه الغرباء أمام «عصيرة» ذات يوم، لتعود ورجالها حيث تبتغي الإمارة». لن تنازع الإمارة قبيلة شديدة البأس على دم واشٍ، إنّما هي تتأهّب لمستقبل أبعد في تحقيق أهدافها، حيث تترك للقبيلة أن تسقط بيدها من تلقاء نفسها، فرجال الإمارة «يتحرّكون بخطّة بعيدة المدى» وتعاملهم الغامض مع الحدث الجلل، عزّز قناعة «بشيبش» بأنّهم يبيّتون أمرًا عظيمًا يساس ضدّ القبيلة سيظهر في وقت لاحق.

في اليوم الذي اختُتم فيه حفل الختان المزيّف وصلت رسالة من أمير «صبياء»، يطلب فيها من القوم أن يستمعوا لمُقرئ يدعى «محمّد المصلح»، فاتفق على استقباله من أجل تبديد القلق الذي كان يخيّم عليهم. وحالما وطئ «المقرئ» أرضهم شرع في فرض شروطه؛ فلا يمكن له أن يكون في مجلس تحضره امرأة، فكان أن توارت الأمّ صادقيّة جانبًا تسمع ولا ترى. فجأة جرى استبعاد السيّدة الجليلة التي تأمّر القبيلة بإمرتها منذ أربعين عامًا. ثم بدأ المقرئ وعظًا حول عمل النساء في الحرث والرعي والأفراح، فذلك ممّا لا تجوّزه الشريعة، فمكانهنّ هو المنزل، ثمّ انتهى إلى تأكيد لا يخامره شكّ على أنّ صلة النساء بالشيطان لا تحتاج إلى برهان. وقد أشاعت الإمارة أنّهم أهل بدع وشرك، فتريد أن تصيّرهم تابعين لها بادّعاء إنقاذهم من الضلال، لكنّ رد «بشيبش» كان حاسمًا، إذ طلب من المقرئ الكفّ عن ثرثرته والرحيل فورًا، فقد رآه رسولاً خبيثًا للإمارة وليس واعظًا محسنًا. أيقن المقرئ أنّه خذل في مهمّته الإصلاحيّة، «لأن أدوات درسه أقلّ بكثير من عنت هؤلاء القوم»،

ورأى أنّ «الزمن كفيل بمعالجة هذا مع تفكيك إتقانهم للعنت». لم ييأس، إذ ادّخر جهده ليوم آخر يذبل فيه عناد القبيلة.

زادت توجّسات رجال القبيلة، فقد كانوا «يتوقّعون رجلاً يكاشفهم في حادثة الحريق والقتل، لكنّ الأمير قلب كافّة التوقّعات وأوصل إليهم رسالة أخرى أكثر عمقًا وخطورة، «حينما أرسل لهم مرشدًا، فقد نظر إليهم بوصفهم خارجين عن سُنن الدين ومنخرطين في سنن الطبيعة. وانتهى «بشيبش» إلى النتيجة الآتية: «هذا القادم لم يكن إلاّ حقيقة سياستهم في المنطقة، إنّ هؤلاء الغزاة أصبحوا لا تُعجزهم قوّة، فَهُم ذوو بأس شديد يأتي من جهات كثيرة، كما أنّ مسألة المسجد لا تعني لهم خسارة كبيرة، مثله مثل مقتل ذلك الرجل الذي سيُعدّ مجرد رقم في قائمة القاضين، وكلّ هذه الخسارات لا تعتبر شيئًا في سير الدول، حين تقوم أو تقضّ عروشها»(19) وأيقن أنّ الإمارة ماضية في مسعى طويل الأمد، فهي تريد توطين رؤى جديدة لنمط حياة توافق معطيات هؤلاء القادمين من الشمال، «فهي لا تخوض حربًا ضدّ قوم إلاّ إذا صلّوا غير صلاة أتباعها، ودعوا إلى ربّ غير ربّهم، ولقد ارتسم فارق بين أهل عصيبية، والغرباء في صبياء، فأولئك «ثلّة من المارقين على الله وشرعته»، وهؤلاء هم حملة راية الله.

حينما قرب موعد رحيل «بشيبش» استدعته صادقيّة، ونقدته عشرين قطعة ذهبيّة، ثم أخطرت شريفة بقرار أبيها، الذي طلب إليها ألاّ تبحث عنه حينما تكبر، ثم لعق رجليها «جريًا على عادة كلّ راحل لا يريد أن يفقد ولده، معتقدين أن لعق أقدام الأطفال يلهيهم عن تذكّر والدهم ولا يشعرون بفقده حين غيابه». ثم فُكّ وثاقه من سرير الأمّ التي كانت تداوم على ربطه به خشية هروبه، وتوارى عن القرية مهاجرًا يحثّ خطاه إلى «بلاد الشمال البعيدة والمخيفة في آن واحد». وبذلك فرض الانتقام من القاتل هروبًا واقعيًّا، لكنّ الأسطورة عرضت سببًا خاصًّا بحبله السرّيّ الذي جرفته مياه الوادي، فلا سبيل لاستيطان صاحبه هذه الديار، وبدل أن يتتبّع مجرى الوادي حيث ينتهي في البحار البعيدة يمّم وجهه شطر خصومه الشماليّين، فباحتلالهم لبلاده لم يبق له مكان فيها، فهام على وجهه ناحيتهم، كأنّه يستعيض بالمكان عن إحساسه بعدم القدرة على البقاء فيه، إذ لم يكبح في نفسه الرفض الأبديّ للغرباء وعدم قدرته على التصالح معهم.

خلخلت هجرة «بشيبش» سكون القبيلة، فأصبحت مهوى السائلين، إذ «لم يسبق لأيّ من عرقهم الخروج من بلادهم هكذا». فقد شقّ عليه البقاء في أرض أصبحت لغير أهلها. فأراد أن «يصنع لنفسه وطنًا آمنًا لا يطّلع على تضاريسه أحد أيًّا كان». وما لبث أن تقدّم

«هبّاش الأعمى» يطلب إلى الشيخ أن يسمح له بالموت، فأذن له، وقضى بعد يومين. وبعد نحو شهر قضى «ابن شامي» نحبه بعد أن طلب من الشيخ الإذن بالموت، وتبعه «الساحليّ» الذي أراد الالتحاق بالآخرين؛ فبدا للشيخ أنّ العارفين من قبيلته اختاروا الهجرة أو الموت، لأنّهم غير قادرين على أن يتحكّم الغرباء بهم فـ «بات تحت وابل من نصال الألم»، وتفكّكت حلقات قوّته بعد رحيل بشيبش، وقتل أخوه «سبيع» في نزوة عشق ليليّة، ثم التمثيل بجسده.

وفيما لاح التفكّك في بنيان القبيلة، أمعنت الإمارة في إظهار قوّتها الكامنة، فقد دعت الشيخ وقبيلته لحضور صلاة الجمعة في مسجدها الجديد في «صبياء»، فتريّث وبدل أن يلبّي الاشتراك في صلاة الجماعة في يوم تراه الإمارة مهمًّا في افتتاح مسجدها، ذهب يوم الثلاثاء على جري عادته، فلمّا قابل الأمير لمسه «يكابر على نيّات شريرة تكاد تفلت من بين كلمة وأخرى». فقد رآه ممتنعًا عن دعوة اتّخذت صيغة لا يجوز ردّها، ثم رمت الإمارة خطوتها الأخرى، فحين احتبست القبيلة مياه الأمطار في الوادي ضمن أراضيها، جاء قادم من الإمارة يتحرّى عن إجابة من الشيخ حول سبب منع المياه عن أراضي القرى الأخرى. كانت قوّة الإمارة تترسّخ على الأرض يومًا بعد آخر.

كان الغرباء في أوّل أمرهم مثار سخط جميع القبائل في الوادي والجبال، لكنّ سياسات التطويع الهادئة والبطيئة ذوّبت مقاومتهم، وانتهى الأمر بأن شتّت قوّتهم، و»قهروا إلى الأرذلين»، فمنهم من هجر بلاده، ومنهم من قضى نحبه، ومنهم من صمت، ومنهم من والى الغرباء، وحينما بلغت شريفة مبلغ النساء، أرادت إحياء سنن القبيلة وأمجادها، كما فعلت صادقيّة منذ نحو نصف قرن، ومع أنّ الغرباء من خلال توجيهات «المقرئ» قد شذّبوا عمل النساء خارج المنزل، بما يعدّ نكوصًا عن عادات القبيلة وقيمها، فإنّ شريفة مضت في نهج الأمّ الكبرى، فتولّت إدارة الأراضي، ودفعت النساء إلى العمل، وسعت إلى تخزين الحبوب لوقت الحاجة، وفيما انخرطت شريفة تحمي قبيلتها، كان حمود يلهو دونما حرص منه على وقف التدهور الذي اقتلع جذورها.

مُنحت الأمّ قدرة خارقة على استباق الأحداث، وتدبّر عواقبها لمعرفة الاحتمالات الممكنة منها في المستقبل، فشرعت تكثر من وصاياها، وتلحّ في ترهيب قومها «من فواجع الأيّام التي لم يلقوا منها شيئًا، بل ماجت حياتهم إلى شكل يحسبونه طبيعيًّا، وأكثر فرصة للخلاص من شقاء السنوات الآفلة؛ هذا الخلاص الذي قدم به رجال يفدون على بلادهم في كلّ عام؛ ليغدقوا في رسم الأمنيات لهم، ويهبونهم مرتعًا لأحلامهم، ومستقبلاً زاهرًا ينتظرهم في الشمال، ويغرونهم بالمال للحاق

بجيش الإمارة، فكانوا يعدونهم.بما لم يسمعوا به من قبل، ولم يحلموا به قطّ»[20].

عاشت القبيلة طوال تاريخها حالة أقرب ما تكون إلى «المشاعيّة» في كلّ شيء، فقد كانت الأمّ تشرف على تنظيم العمل ودفع الأجور ومتابعة شؤون الرعي، واعتاد الناس على نمط شبه جماعيّ من علاقات العمل والملكيّة والادّخار وكانت هي حريصة على ادّخار جزء من المال الفائض، تغدقه على طالبيه وقت حاجتهم، ولم يخمّن أحد مقدار ما كنزته من ثروة، وما شكّ امرؤ قطّ في أنّها كانت تبذّر مال الناس المدّخر لديها، فهي حافظة له، «إذ لم يُذكر في يوم من الأيّام أنّ شخصًا وقف بباب الأمّ سائلاً مالاً وردّته خائبًا بحجّة انقضاء ما للقبيلة من مال في حوزتها»[21]. وقد ورثت شريفة هذا الدور، فطوّرت أسباب العمل وموارد الإنتاج، وأصبح «عهدها» استئنافًا جديدًا لعهد الأمّ وتطويرًا له. ثم حدث أن أصبح نفوذ الإمارة مباشرًا في شؤون القبيلة، فلطالما تمنّع الشيخ في قبول دعوة الأمير له، فتجري لقاءاتهم في سوق الثلاثاء في «صبياء»، فتبدو كأنّها عارضة فرضتها الصدف، لكنّها كانت مقصودة ومرتّبة. لا يريد الشيخ أن يظهر مجافيًا للأمير، ولا يريد الأمير قطف ثمرة الدهاء قبل أوانها، فكان يتحلّى بالصبر، مراقبًا الاندثار التدريجيّ لسلطة الشيخ.

وبمرور الوقت بدأت تتّضح مطالب الإمارة، وحينما التقيا في آخر ثلاثاء، عاد الشيخ مكلّلاً بالصمت فاعتكف في بيته، وهو «يفرط في أمر يرمض قلبه، فقد كواه الأمير من حيث لا يتململ من جرح ظاهر، عندما بيّن له أنّ اليد الطولى صارت للإمارة، وما يبق في وسع أهل «عُصيرة» أن يتحكّموا في مقدّرات الطبيعة، ولا يمكنهم أن يحكموا بأعرافهم وقوانينهم، وشدّد على أن ظلّ تنظيمات الإمارة سيكون وارفًا على الجميع ومنصفًا لهم، وأنّهم سيخضعون دون تفرقة لقراراتها، وأنّ عليهم عدم حبس مياه السيول بوادي «الحسينيّ» لأكثر من يومين، ووجوب الرجوع للإمارة في شؤون إدارة الأراضي الزراعية. ولم يتوقّف عند ذلك الحدّ؛ بل أضاف الأمير أنّ الإمارة سترسل جماعة من المقرئين يفقّهون الناس في الدين، ويقيمون فيهم الصراط الذي يرونه صالحًا»[22].

كانت دعوى الأمير واضحة: ينبغي فكّ عقدهم الاجتماعيّ الموروث، وتعطيل أعرافهم القبليّة النافذة، فلا يجوز التصرّف في المياه حسب حاجتهم فقط، إنّما حسب حاجتهم وحاجة الآخرين لها، وإذا كانت ملكيّة الأراضي الزراعيّة حكرًا عليهم، فصار ينبغي الآن التخلّي عن ذلك، وبما أنّهم جاهلون بالشرائع، فقد صدر القرار بإرسال جماعة من المقرئين تقودهم إلى طريق الحقّ، وتعلّمهم الدين الصحيح كما تراه الإمارة. فهزّ كلّ ذلك القواعد المتوارثة

لديهم، وانكفأ الشيخ على نفسه قلقًا من هذا العرض الصريح لسلطة الإمارة عليهم، أمّا الأمير نفسه، فقد أعلن حالما خلا إلى مجلسه الخاصّ، أنّه «لا خلاص من تعنّت «عصيرة» إلاّ بواسطة رجل مخلص للإمارة يستوطن حياتهم، وأنّه لن توكّل هذه المهمّة الشاقّة إلاّ لمن يخترقهم من ناحية لا يستطيعون معها ممانعة بأيّ شكل من الأشكال»، فاقتضى ذلك إعادة المقرئ «محمّد المصلح» مرّة ثانية إليهم، بعد أن أخفق في مهمّته الأولى، وبخاصّة أنّ تابعه «ولد الهيجة» قد «تمكّن من قلوب أهل القرية»، وتغلغل «في شعاب أرواحهم جميعًا»، بل إنّه انتزع حظوة نادرة في بيت الشيخ نفسه.

لم يجد المقرئ ممانعة كبيرة هذه المرّة، فقد «بدت الأمّ غافلة عمّا يدور، ولم تعر اهتمامًا لوجود ذلك الرجل في واديهم. وقد نزل الجميع عند صمتها ورغبتها في إهمال ذلك، فلم يثرهم أن يقيم المقرئ شعائرَ وطقوسًا دينيّة ما عرفوها من قبل»، فاستفحل شأنه وحلّ مكان الشيخ في النظر بالمشكلات التي تواجه القبيلة، وما لبث أن «صار واليًا دينيًّا، ومقرّبًا إلى الله، بعد أن كان شيخهم صاحب الولاية والقربى المطلقتين»(23).

وسرعان ما ظهر أمر لافت، فكلّما انحسرت سلطة المشيخة نشطت المرويّات التي تذكّر بأمجاد القبيلة، وكلّما خبا بريق الأفعال، توهّج فتيل الأقوال، فكانت المرويّات توهم قلة من الناس أنّ عهد المجد سوف يعود مرّة أخرى. وكلّما دهم القبيلة خطب أفسح السرد للمتعة واللذّة والأحاديث المكشوفة بين الأمّ صادقيّة وسلالتها، مكانًا واضحًا، فجلّ ما روي منها جاء عقب كروب وأخطار، وكلّما ارتسم تهديد مبطّن أو معلن للقبيلة ارتفعت معالم الفرح وشراكة النساء للرجال في كلّ شيء، فيخفي الإسراف في الفرح والفحش يأسًا مضمرًا ونكوصًا متواصلاً، فهو طقس للمتعة الجماعيّة يستنفد طاقته ليتجدّد مرّة أخرى في حركة دائبة.

ضرب التحلّل نسيج القبيلة، فلم يبق مخلص فيها إلاّ مَنْ كان من سلالة الشيخ نفسه، «حيث انكفأت بقيّة العشائر على مقدّراتها، وذلك منذ موت كبرائهم، فتفرّقوا شيعًا لا يمتّون بصلة لتلك الولاية العظيمة، إلاّ بجهة الإقامة وهي وادي «الحسينيّ»، فلم يبق هنالك ما يقرّبهم كدم واحد وروح واحدة، فتنازعتهم مغريات الإمارة، إلى أن استطاعت أن تصهرهم في دواليب مشروعاتها، وذلك بتعيين عدد كبير منهم أدلاّء، و»أخْويا» أو معاونين، وإلحاق بعضهم بالجيش الذي طالما رفض الشيخ أن يلتحق به أيّ منهم»(24).

منذ أن اختفى كبراء القبيلة بالموت أو القتل أو الهجرة، لم «تبق في قلب الشيخ وأمّه

بارقة أنّ كتاب الأقدار باق لهم وحدهم، وأنه لا يحمل لغيرهم أيّ نصر في الآفاق، إذ صار يحمل طيفًا آخر لا ينتمي إلى ترابهم». وبتقدّم عمر الأمّ ومرض ابنها، انحسر نفوذهما من حياة الأتباع، وبرز دور «المقرئ» الذي جاء ممثّلاً لسياسة الإمارة في إدارة شؤون القبيلة، وتقديم يد العون للمحتاجين من أجل كسب ودّهم، فما يبق أحد يقف بباب المشيخة، إنّما تزاحموا على باب الإمارة التي اتّخذت سياستها وجوهًا ثلاثة: إغراء بالمال والعمل في جند الأمير، ووعظ يقوم على الإرشاد وبيان عيوب المعتقدات للقبيلة، وممارسة ترهيب ثلَمَ هيبة المشيخة، وقوّض مكانتها الرمزيّة.

وقد اجتمعت تلك الأسباب معًا، فكان أن «تنامت في القرية خلال فترة زمنيّة قصيرة النقمة، وارتفعت معدّلات الريبة بين الناس، هذا وهُمْ ينسلخون تمامًا عن فسيح أمسهم التليد، ولم يبق من سلفهم سوى ذكريات ماضية» فأصبح المقرئ هو صاحب الحلّ والعقد، وراح يغري الرجال بعدم السماح لنسائهم بمغادرة المنازل صونًا لأعراضهنّ، فإذا خرجن لحاجة ماسّة، فـ «عليهنّ بالحجاب فهو أطهر لهنّ وأكثر أمانًا». وينبغي أن يقَرن في بيوتهنّ خوفًا، «بعدما أشيع أنّ غريبًا يتربّص بالنساء، وأنه يختطف مهجة كلّ فتاة وحيدة، فيصيبها مصاب يحرمها من الزواج طوال عمرها». فلم تمرّ سوى أيام حتى جلّل السواد نساء القرية جميعًا، أمّا شريفة ومزارعاتها فقد مضين على «سنّة الأوّلين في شؤون الحياة»، ولذلك أشيع» أنهنّ يخرجن عن تعاليم الدين، لأنهنّ يرفضن وضع الخمار الأسود على وجوههنّ»[25].

نجحت الإمارة في تقويض القبيلة، فلم تبق أمجادها غير ذكريات مطمورة في بطون المرويّات، وتفرّق شملها وفقدت هيبتها، وأصبحت تابعة للإمارة، ولا سبيل أمامها غير الرضوخ. انهارت الآمال المعقودة على «حمود»، فما استطاع إعادة هيبة المشيخة، وتخلّى عن كلّ وعد سابق، وصار حِمى القبيلة مستوطنة للوافدين الغرباء، يمارسون فيها الحكم والوعظ، فسيطروا على المجال العامّ، وجعلوا نساء القبيلة خليلات شرعيّات بأدلّة الدين، وأصبحت لهم اليد العليا في تنظيم العلاقات الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وأصبح من غير المتاح لأحد أن يحتجّ على المصير الذي آل إليه أمر القبيلة، فقد اتّبع المقرئ منهج تكفير كلّ عمل لا يتوافق مع مصلحة الإمارة، فما رآه مخالفًا كان ينسخه بآية أو بحديث، ثم صار يبشّر بأنّ الإمارة مؤيَّدة من الله، ولا يجوز عصيانها أو مخالفة أيّ أمر تصدره.

5. نجدة القوم الخارقين:

ثمّ مضت الأمّ في مناجاة الجبال للإبقاء على أرث قبيلتها واستمراره، وصارت تناشد القوم الخارقين في أعالي «ساق الغراب»، للوفاء

بعهدهم القديم في الدفاع عن أهل الوادي بعد أن انحدرت بهم الحال إلى الحضيض، ثمّ إنّها كانت تناشد السماء من أجل «أن تبعث برسل ما نزلوا من قبل، رسل لا تردعهم عن مهمّتهم رأفة أو شفقة، تمزّق الشعاب والأودية بسيوفها، وتقطع الجبال ببروقها». وأولئك هم رسل الجبال الذين تعاقدت معهم منذ أربعين سنة على ميثاق واضح: يدفن زوجها الشريف مشاري الخير في وادي الحسينيّ، مقابل أن يذهب ببصرها، وتعيش إلى نهاية العمر عمياء «لا ترى إلاّ بهم ومنهم». وينبغي عليهم فضلاً عن ذلك رعاية نسلها، وتمكينها من القوّة لرعاية قومها وولايتهم. قايضت صادقيّة ببصرها تاريخ قبيلتها في عصيرة، شرط ألاّ تتخذ قرارًا إلاّ برأي رسل الجبال، أو بعد مشاورتهم.

وعلى الرغم من محاولات صادقيّة وشريفة إعادة الاعتبار لمكانة القبيلة، فإنّ الانقسام نخر روحها، ففي مقابل جيل عظيم توارى، ظهر جيل جديد بدّد ميراث الأجداد بلا تدبير، سعيًا وراء نزواته، فأصبحت الأمجاد القديمة غمامة من ذكريات تستعاد في وقت الضنك، وتروى في ليالي السمر. ولهذا أخذت الأمّ تعدّ العدّة لترسل ابنها عيسى إلى الآخرة، لأنّ تاريخ قبيلته كان في طريقه للاندثار والتلاشي، فلا يليق به البقاء حيًّا بعد أن أصبحت القبيلة تحت جنح الإمارة.

في لحظات من التراجع الشامل الذي ضرب القبيلة في صميمها، استغاثت صادقيّة بالقوم الخارقين من أهل ذُرا الجبال، طالبة إعادة بصرها مقابل نقل جثّة الشيخ إلى أعلى الجبل، لتتمكّن في آخر أيّامها أن ترى «ولد الهيجة» الذي يذكّرها بعشيق تولّهت به في زمن مضى، هو «ابن حسينة»، فهذا وذاك كانا نتاجًا جمع عاشقين قبل زواجهما الشرعيّ، فأصبح لهما شأن لأنّهما من نتاج الرغبة الخالدة، وكلّ من جاء عن «دفقة مشروعة بالعشق» فسبق وجوده قران والديه، فإنّه محلّ تقدير وتبجيل في القبيلة.

أرادت صادقيّة إعادة تجديد عهدها مع قوم الجبال بمنحهم جسد الشيخ ليدفنوه في أعالي الجبال، فتحتفل مبصرة بموته، لأنّه «لم يخضع للإمارة قطّ». وكان هو قد رأى عدم جدوى حياة ذليلة في ظلّ إمارة دفعت بأمجاد سلالته إلى طيّ النسيان، فقد أصبح حكم الغرباء نافذًا على الأرض والرجال، ثمّ إنّهم أفرطوا في الاستبداد إذ جعلوا أنفسهم سدنة للدين لا ينازعهم في ذلك أحد، وإلا عدّ «خصمًا مباشرًا لله». وفي لحظاته الأخيرة استعاد الشيخ طرفًا من ذكرياته مع أمّه، منذ كان فتى يافعًا في الرابعة عشرة من عمره إلى أن بلغ الخمسين، فلم يكن حزينًا لأنّه شارف على النهاية، إنّما لحقه الكرب العميق لأنّ «نهايته ستطوي محفلاً عظيمًا، قوامه ما يفوق مئتي عام وهم أمّة ممكّنة في الأرض، إن غادرها سيّد رحيم، أتاها سيّد أرحم، هذا

وفي صحف سابقة من تاريخهم مئات السنين انقضت لسادة الوادي، وهم يشيّدون على الأرض وطنًا منيعًا»[26].

ما أن انطفأ بريق الحياة في عيني الشيخ، حتّى ظهر قوم الجبال عارضين على الأمّ حمل جثّته لدفنها في الأعالي، «وستنال حقًّا عظيمًا تنازلت عنه طوال عقود من الزمان خلت». وحينما وقع الاتّفاق «تقدّم من الجثمان عدد من خلق لا شبيه لقوّتهم، ولا لجمال طلعتهم، يرتدون حُللاً خضرًا برّاقة، ومعهم آلة من لوح متين، فحملوا الشيخ عليها، وخرجوا في حركة خاطفة، ثمّ اقتحموا الليل فابتلعتهم عتمته المطبقة». وبوفاة الشيخ صار من اللازم أن يتبدّد شمل السلالة، فقد توفي كبارها، ورحلت الزوجة التي احتملت عمرها عذراء لم يقترب منها أحد، ثمّ إنّ رجال الإمارة أغرقوا الابن حمود في متع جسديّة كان يلهث وراءها، فتمكّنوا منه، لم يستفق من ذلك إلاّ بعد فوات الأوان. وكان أن أنزلت الأمّ غضبها على رجال القرية بأجمعهم، لأنّهم قتلوا «ولد الهيجة» في ليلة ظلماء، فأخمدت فيهم حسّ الحياة، وأصبحوا عاجزين.

كانت الأمّ قد تخلّت عن بصرها لقاء حكم السلالة للوادي، ودفن جثمان زوجها الشريف «مشاري» فيه، وها هي الآن تعقد اتّفاقًا جديدًا، إذ «تأمر ابنها بالموت لتقايض بجثمانه نظير عودة بصرها». لكنّ كتاب الأقدار الذي كان طوع بنانها خبّأ عنها ما كانت تريده، ففي الوقت الذي استعادت فيه ماء عينيها، كان أهل قريتها قد نكلوا بـ «ولد الهيجة» تقتيلاً، إذ كانت ترغب في أن تراه امتدادًا لذكرى «ابن حسينة» الذي خلب لبّها في شبابها، فخسرت ولدها وشبيه معشوقها، فما عاد في عالمها شيء يستحقّ أن تقع عيناها عليه.

استعادت الأمّ بصرها دون أن تخبر أحدًا، فبدأت ترى الأشخاص الذين كانت تعرفهم من قبل بأصواتهم وروائحهم، فأعادت اكتشاف العالم المحيط بها من جديد، وهو في حالة من زوال. لم تخبر أحدًا ببصرها المستعاد، فمضى الآخرون يتصرّفون معها باعتبارها عمياء، وهكذا رأت جثّة «ولد الهيجة» مسجّاة وسط القرية، ثم لمستها «تحقيقًا لرغبة خمدت إلى الأبد»، وأمرت بدفنها إلى جوار ابنها، فكانت بذلك «تؤسّس منبرًا رفيعًا، يظلّ في العالمين من بعدها مقدّسًا، ومهوى الطامحين إلى الزهو والسمة العالية»[27]. وحدها شريفة تمكّنت من معرفة أنّ الأمّ استردّت بصرها بعد أربعة عقود من ظلام الحكمة.

لمست شريفة تراجع مكانة السلالة، فنشطت فيها رغبة جامحة لأن تتبوّأ مكانًا ساميًا يجعلها في «عِلية العليّين» في سائر وادي الحسينيّ وساق الغراب، فراحت تحلم بظهور

«مملكة عظمى تكون أسيرة حنكتها في الزمن القادم، وكان ذلك المرام الشاهق ينزعها إلى الصمود دائمًا، وعدم التواكل في الأعمال، أو الانكسار أمام عقبات صارت تتكاثر عليها، منذ أن توسّعت الإمارة في مكائدها لهم، بيد ذلك المُقرئ «الملعون». ولم يكن ذلك مجرد ادّعاء فرضه اعتدادها بنفسها الذي ورثته عن أبيها، «إنّما هو حقيقة النهايات، فلا زمن بعد اليوم سيكتب لأولئك الرجال، ولا حظّ حسن يُمكن لرعيل ينحدر من دمائهم العريقة، فستغدو لها القوامة الفريدة على الزمن، ولها التصرّف المطلق في حذافير الوقت، وتصريف نوائب الدهر أو مباهجه، وبالطريقة التي ترغبها، وأنّى تشاء، هذا نياط داخلها وصوت عمقها».

أخذت الأمّ شريفةَ من يدها وأمرتها بأن تخرج إلى أعالي الجبال ما دامت نساء القرية تحت الغرباء، ورجالها يخدمونهم، فكان أن هبّت العاصفة المنتظرة التي يقودها «غُبري الليل»، وحينما لاذت شريفة بالأمّ على مرتفع من الأرض، والتحم جسداهما، شقّت العاصفة العاتية قبرًا، وفصلت بينهما، وحملت الريح جسد الأمّ بتؤدة ووضعته في الشقّ، فرأت شريفة «ملابسها تبدّلت إلى بياض مشعّ، ثمّ علا في المرتفع صوت صلاة، تتالت طقوسها من خلال آلاف الحلل البيضاء تراءت لـ «شريفة» أنّها لأشخاص يصطفّون أسفل التل في الصلاة على المتوفّاة، وبعد ذلك انحدر النعش مضيئًا في هدوء حتى استوى في القرار، وصار المثوى النهائيّ عندما شاهدت «غبري الليل» يسوّي التراب على القبر، ويغرس من فوقه شتلة سَمُر موهوبة الحياة»[28]. فقد حضر القوم الخارقون دفنها.

حينما انكشفت القرية عن عواصف الرمال والأمطار، أشاع الرجال العاجزون أنّ ذلك كان «كرامة أُولى للمؤيّدين بنصر الله على الأمّ، فحين غادرتهم إلى الأبد، انجلى عن القرية خبثها»، وبذلك استطاع «المقرئ» أن يعود مع حشد من أعوانه، فدخلوا القرية «متخلّقين بروح الفاتحين الرحيمين، لا يتوقف دورهم عند حدود الدعوة والوقوف على حاجات الأرض والممتلكات، بل حتى عند حاجات أجساد النساء». وحينما بلغهم نبأ عُنّة الرجال وشبق النساء، «اصطفى كلّ رجل من أعوان المقرئ لفراشه أربعًا من النساء، يعلمهنّ أنّ في المطارحة توثيقًا أكبر لصلتهنّ بالسماء، وأنّ خضوعهنّ لهم هو مرضاة الله أوّلاً وأخيرًا، فخنعن لهم في يسر تامّ، وملنَ إلى شراك القادمين بهدايتهنّ وعتقهنّ من نار جهنّم، وكان في كلّ هذا دليل قاطع على قبول الله لصلاتهنّ المشتركة تلك، وليبقين صادقات في توبتهنّ انصرفن عن كلّ شؤون الحياة، قارّات في البيوت، تنفيذًا لهدي المقرئ وأعوانه»[29].

انتهى أمر قبيلة «عُصَيرة» كالآتي: النساء يتهافتن تحت الغرباء مرضاة لله، والرجال يكدحون في الحقول ليخرجوا الزكاة والصدقات التي تدفع لأعوان المقرئ، عسى الله أن يخلّصهم من عجزهم، أمّا حرث نسائهم فتولاّه الغرباء، فهم «الأصلح والأجدر». وتنفيذًا لوصيّة الأمّ رحلت شريفة إلى الجبل خالية من كلّ شيء «عدا حمل روحها من النشوة، حتى استوت على قمته، ثم مدّدت قامتها الممشوقة عليه، وراحت تقلّب جسدها على جلموده الضخم، الذي ينبسط منذ آلاف السنين، لا يقارعه في الصمود شيء، ولا ينازعه في المكان مخلوق، وهي الآن تبدأ مناصبته الخلود، وتخترق مملكته الأبديّة، فتشقّ من تاجه عرشًا لها، وتخترق تحصيناته، فتلك بلادها من تحتها، تراها قبضة من ماء وطين ستعيد تشكيلهما كما تريد». ومن مكانها على القمة نظرت إلى بلادها المتناثرة التي «تقاسمتها أياد منكرة»، وراحت تبحث عن طريقة مبتكرة للخلود، فرأت أمامها عريشًا فخمًا شعرت أنه من صنيع الأمّ، وحينما دخلته وجدته خاليًا إلاّ من سقف متين من السعف، ثم «راعها حبل يتدلّى من علٍ، وأسفله أرضيّة مستوية كأنّها قدّت من ظهر الجبل وعليها كرسيّ خشبيّ، فارتجت روحها برعب هائل، حيث شعرت أنّ الأمّ تحيط بها من كلّ جانب، إنّها تدعوها حقًّا للموت، وللخلاص قبل أن تقبض على جسدها حاجة قذرة لا يقضيها لها سوى الغرباء».

ارتقت شريفة الكرسيّ، وشدّت الحبل حول عنقها، ثم أفلتت جسدها في الهواء، فإذا بجزء من السقف ينهار عن كنز من المال مخبّأ في جلد جمل تناثر في أرض العريش، إنها تلك الثروة التي جمعتها الأمّ بتدبيرها طوال عقود لتحمي بها عشيرتها وقت الحاجة، وكان عيسى الخير قد أرسلها سرًّا إلى الجبل قبل موته، فأقلعت عن فكرة الموت معتقدة بأنّ حياتها ستكون مصونة في كنف الأمن، وأنّها بهذه الثروة المدّخرة سوف تواجه «القوى الدخيلة وتقف في نحورهم، تناهض إدارتهم التي تستخفّ بأعرافهم وتقاليدهم». فسارعت إلى إخفاء المال، وطمس أيّة دلالة عليه، ولاحظت مذهولة أن صرّة من حبوب كانت تظهر في المخبأ الجبليّ كلّ يوم لا يعرف مصدرها، فتحملها شريفة وتبذرها في طريق خفيّ يصل بين عريشها في الجبل وبيتها في القرية، «كأنّها تخلق بحبل سرّيّ قوامه الحياة علاقة بين الجبل والقرية، إذ يربو أمامها كلّ نهار ذلك النبت، فلا يطّلع على نضده الأخضر أحد سواها»(30).

بعد شهر على ارتيادها اليوميّ لذروة الجبل، وعودتها إلى بيتها الذي أصبحت وحيدة فيه، فوجئت يومًا بـ «حمود الخير» معلّقًا في المكان الذي أرادت أن تنهي حياتها فيه، امتثالاً لوصية أبيه حينما طلب إليه أن يضع حدًّا لحياته في هذا المكان، إذا ما لمس نبذًا له في القرية، فرأته شريفة يفني حياته أمامها من غير تدخّل

منها، فكان بذلك آخر سلالة شيوخ وادي الحسينيّ. لم تمدّ له يد المساعدة لتثنيه عن الانتحار «لأنه رجل سوء، لا مثيل له سوى رجال القرية الذين أدّوا الزكاة للغرباء بأجساد نسائهم، آملاً في الغفران»[31]. ثم جلست تنظر من شاهق الجبال إلى قريتها، وقد فاحت رائحة زكيّة من أسفل جسدها، كانت هي رائحة أرضها، ورائحة الرجال الأوائل الذي صانوا حياضها مدّة قرنين، وارتسم أمام نظرها الدرب الأخضر لبذورها النابتة يصل بين الجبل والقرية في أعماق الوادي.

6. مصائر وأدوار:

اقترن التخيّل التاريخيّ في رواية «ساق الغراب» بتحوّل كامل في المصائر، فقد رسّخ الغرباء الشماليّون من وجودهم في الوادي، وعمّموا ثقافتهم الوعظيّة، فجعلوا من رجال القبيلة أتباعًا، ومن نسائها عشيقات، وفيما انحسر دور القبيلة وتلاشى، سطع نجم الإمارة، وبدل الشبكة الأسطوريّة للمرويّات والأناشيد ظهرت المواعظ والفتاوى، وشهد الثابت الوحيد في السلالة تغييرًا حاسمًا، فقد انهارت الذكورة التي عبّرت عن نفسها طوال الرواية بصلة الدم، وانتهى آخر رموزها منتحرًا، فتولّت «شريفة» دور الأنثى المباركة التي ورثت الأمّ «صادقيّة»، حينما نثرت في الطريق الرابط بين الوادي والجبل بذور الأمل.

وقد جاء السرد أمواجًا مركّبة من الأحداث التي كشفت الصراع الأوليّ بين القبيلة والإمارة، ثم أفول القبيلة، واستئثار الإمارة بكلّ شيء. وكان الزوال البطيء للقبيلة اختبارًا مريرًا تضافر فيه الدهاء مع القوّة، وقد جرى الاحتفاء بالختان علامة على الذكورة، وأشيد بمحاربي القبيلة وذكر أساطيرها بكثير من التقريظ، لكنّها كانت تضمر في بنيتها عوامل فنائها، فقد وضعت نفسها في عناد غامض تجاه الإمارة، ولم تقابل مكرها بدهاء مرن يحفظ لها وجودها، وكان عاهلها الأكبر فاقد الذكورة، فأسلم قيادة العشيرة لأمّه، التي رهنت ذاتها لإرادة قوم رمزيّين جاؤوا من الأعالي لحماية القبيلة.

ولم يفلح الشيخ في توريث ابنه دور الأجداد العظام الذين رفعوا شأن القبيلة، وانزلق الابن إلى طيش الشباب في لهفة مفرطة، فلم يتأهّل لحمل مسؤوليّة التركة الكبيرة التي ورثها عن عائلته، فختم حياته بانتحار شنيع، لكنّ الإمارة نهجت أسلوبًا ماكرًا في تفكيك بنية القبيلة، فقد طوّقتها بالقوّة دون أن تصطدم بها، وأظهرتها على أنّها جماعة مغلقة على تقاليد وأعراف شبه وثنيّة، فغزتها بثقافة وعظيّة شلّت تماسكها الموروث، وجعلتها موئلاً للمرشدين والدعاة المتعطّشين لكلّ شيء.

وانتهى الأمر بأن عرضت ثقافة القبيلة على شاشة الإمارة بوصفها ثقافة طبيعيّة

لا تفي بالحاجات الإنسانيّة، وينبغي أن تزول، فتلك حقبة ملتبسة ينبغي عدم وجودها في ظلّ الدولة. وكان المقترح الذي وضعته الإمارة يقوم على احتواء القبيلة، وحبسها في إطار يدرجها في تبعيّة للإمارة، بعد أن تفرّدت بالسيادة مدّة قرنين، ونتج عن ذلك ثلم متدرّج لكلّ قيم الاعتداد بالنفس والكبرياء والعناد، التي كانت تشكل البطانة الداخليّة لفكرة الانتماء والهُويّة، فتفكّك التاريخ السحريّ للقبيلة، وحلّ مكانه تاريخ دينيّ خاضع لتفسير لاهوتيّ شبه مغلق للعلاقات الاجتماعيّة والاقتصاديّة، حمله الشماليّون معهم في حملاتهم الحربيّة في أقاصي الجنوب.

الهوامش

(1) يحيى آمقاسم، ساق الغراب، بيروت، دار الآداب، 2008، ص2.

(2) م.ن.ص23.

(3) م.ن. ص35.

(4) م.ن. ص 46 و47.

(5) م.ن. ص53.

(6) م.ن. ص244

(7) م.ن. ص62

(8) م.ن.ص61.

(9) م.ن. ص193

(10) م.ن. ص11-12.

(11) م.ن. ص12-13-14.

(12) م.ن.ص102-103.

(13) م.ن.ص114.

(14) م.ن. ص160-161-162.

(15) م.ن.ص108 وقد استفادت الرواية من طقوس الختان السائدة في جنوب شبه الجزيرة العربية، فإلى الشمال قليلا من ساق الغراب، وفي عمق جبال السراة، حيث موطن قبلتي غامد وزهران، أورد شاهد عيان هو السيد علي بن محمد بن معيض بن سدران الزهراني في مؤلفه «بطون قبيلة زهران» وصفا لطقوس الختان، ومما جاء فيه: كانت العادة في أغلب قبائل زهران وغيرها من القبائل العربية الأخرى ألا يتطهّر الطفل إلا بعد بلوغه سنّ العاشرة تقريبا، وهي السنّ التي يحترم فيها بالجنبية (=نوع من الخناجر) على حدّ قولهم. بمعنى أنه يستطيع في هذه السن القيام بما يفعله الكبار من أبناء قبيلته، ويجتمع أولئك الأغرال في احتفال بهيج يقيمه أبناء القرية احتفاء بهم، ويأتون بالمطهّر وفي يمينه الموسى، ويقدّم إليه الصبيان الواحد تلو الآخر لختانهم، والويل ثم الويل لمن يرمش منهم أو يتأوّه فإنه إن فعل ذلك لاقى

الضرب الشديد من أبيه وأعمامه وأخواله، وعُيِّر بذلك مدى حياته، فكان الصبي منهم يقف أمام المطهّر وإلى جانبيه أبوه وعمه وخاله ويرفع ثوبه ثم يقول: أنا فلان ابن فلان، عمي فلان، وأخوالي آل فلان، ويرتجز قائلا:

اقطعْ اقطعْ ياقطّاع

اقطعْ اقطعْ لا ترتاع

تراني جبل ما ينزاع

ومن الرجز الذي يقوله المتطهّر عند تطهيره أيضا:

الصبر صبر ساعة

ولا ضحك الجماعة

ثم يلتفت إلى المطهّر ويقول بصوت عال بعد تطهيره، وهو يهدر كالجمل الهائج مظهرا شجاعته «برّها يامطهّر برّها» (= استأصل ما تبّقى من القلفة) وبعد أن ينتهي المطهّر من عمله يقدّم هؤلاء المتطهرون العرضة (= رقصة حربية شائعة في شبه الجزيرة يؤدّيها الرجال مشهرين السيوف) بعد أن يكسوا ثيابا وعمائم، ويدار بهم – تحت وابل من الرصاص – على القرية ودماؤهم تقطر على أقدامهم غير مبالين بالألم، وحالما ينتهي هذا الاستعراض يعود كلّ صبي إلى بيته صحبة أقاربه المسرورين بشجاعته وصبره على الألم، ويبدأون في ذبح الذبائح وإظهار الفرح بجرأة وشجاعة وصبر هذا الفتى الذي رفع رأس أبيه وأعمامه وأخواله أمام رجال القبيلة وضيوفها وتنهال عليه العطايا والهبات. وتنصب الراية البيضاء صباح يوم ختان الصبي على منزل أهله، وتستمر عالية خفاقة لمدة أسبوع». علي بن محمد بن معيض بن سدران الزهراني، بطون قبيلة زهران: شيوخها، أسواقها، شدّاتها» الدمّام، مطبعة الشاطئ الحديثة، 1428هـ، ص121 123.

وأورد الرحالة «ولفريد ثيسيغر» في كتابه «الرمال العربية» بعضا من ضروب الختان في جنوبي شبه الجزيرة من الشرق إلى الغرب، وشاهد طقوسها في أربعينيات القرن العشرين، وغالبا ما كان يؤخّر الختان إلى ما بعد الخامسة عشرة، وفي بعض أطراف عُمان يقص شعر رأس الفتى على هيئة عرف الديك «إشارة إلى أنه لم يختن بعد». أما في جبال الحجاز، فلا تزال «القبائل تقوم بالختان السلخي، الذي يؤجّل أحيانا إلى أن يتزوج الرجل وينجب أطفالا. وفي هذه الطريقة يسلخ الجلد من السرّة حتى الفخذين. وقد منع ابن سعود هذا الختان. وأعلن أنه عادة همجية، ولكن الشبان كانوا يفضلون أن يتعرّضوا لأقسى أنواع العقوبات على أن يتخلّوا عن هذا الشرف العظيم». وقدّم ثيسيغر على لسان مرافقه «ابن قبينة» وصفا مفصلا لكيفية ختانه حينما رآه هزيلا عليلا «ختنت منذ ثلاثة أشهر، وأصابني نزيف خيّل إلى الكثيرين أني متّ. كنا ثمانية، وقد أجرى لنا الختان أحد شيوخ بيت «خوار» في وادي «كيديوت». وكان هنالك رجل ذو لحية من المناهل بيننا، أما الباقون فكانوا من «خوار» وكانوا أكبر منّي. وقبل العملية دهن أهلنا أجسادنا بالزبدة والزعفران. ثم أجريت لنا عملية الختان ونحن جالسون على صخرة. وقد بدأ الرجل بي، لأني كنت الأصغر، وبعد أن ربط القسم الأمامي بواسطة خيط، تركه. ياالله كم تألمت. وقد ارتحت تقريبا عندما قطع اللحمة الزائدة، مع أن سكينه لم يكن حادا. وبعد القطع وضع على الجرح مزيجا من الملح والرماد وروث الجمال المدقوق، فأحسست بلسع كما تلسع النار. وفي الليل أخذ جرحي ينزف. وفيما كنت نائما أفقت لأشعر برطوبة ساخنة على فخذي. كان الجلد الذي نمت عليه منقوعا بالدم. وكان الظلام حالكا، فلم أر شيئا حتى أشعلت والدتي النار». وحينما سأله «ثسيغر» لماذا انتظر أهلك حتى كبرت ليجروا العملية؟» قال: «هذه عاداتنا». وأضاف بابتسام «إن بعض أبناء «المهرة» ينتظرون حتى ليلة زفافهم». وشهد «ثيسيغر» في «تهامة» طقوس الختان لفتيان بشعورهم الطويلة. وقدم لها وصفا شائقا حيث يطوفون في القرى إلى أن يسمح الشيوخ لهم بالختان في ضوء موقع القمر والنجوم في السماء، وانتهى بالآتي» وقف كل منهم ورجلاه متباعدتان ويداه ممسكتان بشعره، يحدق بجمود دون أن ترمش عيناه في الحجر المغروز أمامه. وعندما انتهى العبد من عمله وانتحى جانبا، قفز الفتى إلى الأمام وأخذ يرقص بجنون على دقات الطبول الإيقاعية، أمام الجمهور المتشوّق، قافزا، صارخا، بينما الدماء تجري

على رجليه». انظر: ولفريد ثيسيغر، رمال العرب، تعريب نجدة هاجر، وإبراهيم عبد الستار، لندن، بيت الوراق، 2009، ص70، 92، 93، 94.

16. ساق الغراب، ص137.

17. م.ن. ص 140و185.

18. م.ن. ص142-143.

19. م.ن.ص 171.

20. م.ن. ص234.

21. م.ن.ص235.

22. م.ن.ص237-238.

23. م.ن.ص239 .

24. م.ن.ص240.

25. م.ن.ص260.

26. م.ن.ص336.

27. م.ن. ص358.

28. م.ن. ص367.

29. م.ن.ص 370.

30. م.ن.ص377.

31. م.ن.ص380.

* * *

سيمياء اسم العلم الشخصي في الرواية العربية

جميل حمداوي

توطئـة أثار اسم العلم بصفة عامة، والاسم الشخصي بصفة خاصة، الكثير من النقاشات قديما وحديثا ، ولاسيما في مجال المنطق ، والفلسفة، وفقه اللغة، والقانون، والشريعة، والأنتروبولوجيا، واللسانيات، والشعرية، والنقد الأدبي... وظهرت مجموعة من البحوث والدراسات التي تتناول اسم العلم بالدرس والتحليل والتمحيص، مستعملة في ذلك مختلف المناهج والمقاربات، بغية استجماع المعطيات والمعلومات حول اسم العلم: بنية ودلالة ووظيفة. ومازالت الدراسات إلى يومنا هذا جارية ومستمرة في هذا المجال العويص، وذلك بسبب النتائج النسبية التي توصل إليها الباحثون عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، ورغبتهم الملحة في تجريب مناهج أكثر حداثة وعصرنة لتشريح اسم العلم تفكيكا وتركيبا، والإحاطة به فهما وتفسيرا. وقد صدق فيليب هامون PH.Hamon حينما قال: «إن قضية أسماء العلم كانت فرصة لمناقشات لا تنتهي ما بين المناطقة من جهة، واللسانيين من جهة أخرى»[(1)].

ومن المعروف أن اسم العلم قد يطلق على شخص أو مكان أو حيوان أو شيء، ولكننا سنحصره في هذه الدراسة فيما ما يطلق على الشخص من تسميات

وتعيينات وإحالات وضمائر. ومن ثم، نبعد الأسماء العلمية الدالة على الأمكنة والحيوانات والأشياء.

إذاً، كيف تعامل الدارسون والمبدعون العرب والأجانب مع اسم العلم الشخصي؟ وماهي أهم المناهج والمقاربات التي شغلوها للإحاطة باسم العلم دالا ومدلولا ومقصدية؟ وماهي أهم التصورات السيميائية حول اسم العلم الشخصي في مجال الرواية؟ تلكم هي أهم الأسئلة التي سوف ننكب عليها في بحثنا هذا.

مفهوم اسم العلم:

ثمة تعاريف عديدة لاسم العلم، فهو في اللغة بمعنى العلامة، والوسم، والعلم، والرسم، والجبل، والأثر، والراية[2]. أما في التعريف الاصطلاحي، فالعلم هو الاسم الذي يعين مسماه مطلقا. وقد يدل على اسم شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. ويقول ابن مالك في ألفيته بصدد حديثه عن اسم العلم[3]:

اسم يعيـن المسمى مطـلقا
علمـــه كجعفر وخرنقـا
وقرن، وعدن، ولاحـــق
وشذقم، وهيـلة، وواشق

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشخصي من الاسم، واللقب، والكنية (محمد بن عبدالرحمن مثلا). وبالتالي، فهو الذي يحدد هوية الإنسان أو الكائن البشري، ويبرز طبيعته الشخصية. وبعد ذلك، يعين مرتكزاتها الأنطولوجية والقانونية والشرعية، فيحدد سماتها ومواصفاتها ومكوناتها الخلقية (بضم الخاء) والخلقية (بكسر الخاء)، ثم يجلي كينونتها داخل المنظومة الواقعية والحضارية. كما يشكل اسم العلم، حسب كلود ليفي شتروس C. L. Strauss، استعارة للشخص[4]. ويرى رولان بارت R.Barthes بأن اسم العلم، إذا جاز التعبير، أمير الدوال، إيحاءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية[5].

هذا، ويتمثل مفهوم اسم العلم الشخصي في مجال الرواية بأنه تعيين للفرد، وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية. «وفي الجملة، فإن معظم المحللين والبنيويين للخطاب الروائي قد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، فيعطيها بعدها الدلالي الخاص. وتعليل ذلك عندهم أن الشخصيات لابد أن تحمل اسما، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأولى؛ لأن الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويحدد طبيعتها، ويبين جوهرها، ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب

الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية»[6].

والمقصود من هذا أن اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية؛ لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم. وقد آن الأوان كما يقول أيان وات Watt لكي يدرس النقاد والباحثون: «الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية»[7].

وعلى العموم، فاسم العلم الشخصي هو المحرك الديناميكي للشخصية الروائية؛ لأنه هو الذي يكسبها تفردا وتميزا وتعيينا وتخصيصا. وبالتالي، يساعدها على الظهور والبروز، وذلك ضمن المسار السردي القائم على تعاقب وتوالي البرامج السيميائية التي تقوم بها العوامل والفواعل النصية أثناء صراعها الكارثي[8] من أجل تحصيل الموضوع المرغوب فيه.

اسـم العلـم بين الاعتباطية و القصدية:

قد تكون العلاقة بين اسم العلم (الدال) ومسماه (المدلول) علاقة اعتباطية أو اتفاقية أو اصطلاحية كما يذهب إلى ذلك فرديناند دوسوسير F.D.Saussure، وقد تكون العلاقة طبيعية بين الدال والمدلول كما ذهب إلى ذلك أفلاطون Platon قديما، أو علاقة علية وسببية واصطناعية مقترنة بقصدية ما كما عند إميل بنيفيست E. Benivinste. ويرى الدكتور محمد مفتاح أن هناك من كان يدافع عن القصدية أو الاعتباطية منذ القديم إلى الآن. فهناك التيار الكراتيلي (نسبة إلى Cratyle) الذي كان يدافع عن وجود علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها. وصاغ هذا التيار قولا شهيرا: «من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء»، وقد ألفت كتب عديدة لإثبات صحة هذا الرأي طوال قرون عديدة ، حتى إنه في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ظهرت بحوث تدعي وجود علاقة بين أصوات اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، ولكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه، وزحزحته عن مكانه هي التيار البنيوي القائل باعتباطية اللغة. وهناك التيار الديمقراطي (Démocrite) الذي كان يقول بالاعتباطية والاصطلاحية، وهناك تيار وسط، وله ممثلون عديدون ذكر أسماءهم « جان مولينو/ Molino» و«تامين/ Tamine» في كتابهما: «**مدخل إلى التحليل**

اللساني للشعر»[9]، ويرى هذا التيار أن طبيعة تلفظ بعض الأصوات (كالأمامية الانفتاحية والشفوية) مرتبطة بالأشكال، وأن دلالة بعض الأصوات تعتمد على شكلها في البصر[10].

وإذا كان البنيويون واللسانيون والمناطقة يرون أن علاقة الاسم بمسماه علاقة اعتباطية غير مقصودة ، فإن كثيرا من الأنتروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماء الأعلام والشخوص والأمكنة ، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني.

هذا، وتخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية بدورها لثنائية الاعتباطية والمقصدية، فهناك من الروائيين من يستعمل اسم الشخصية بطريقة اعتباطية غير معللة، ولكن هناك من يشغلها بطريقة مقصودة ، يريد بها دلالات معينة. وفي هذا الصدد يقول الباحث المغربي حسن بحراوي: «يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية. وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لاتنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذاً، فهو يتحدد بكونه اعتباطيا، إلا أننا نعلم أيضا أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته»[11].

ويعني هذا أن توظيف الأسماء العلمية لتحديد هوية الشخصيات، وتبيان أنماطها السلوكية، وتعيين مواطنها ونسبها ولقبها، ليس ذلك عملا اعتباطيا دائما، بل قد يهدف الروائي من وراء اختيار الأسماء الإحالة على دلالات وأبعاد ومقاصد ، وذلك لإثارة المتلقي واستفزازه، وتأزيم الأحداث، أو تحريكها حسب سمات الشخصيات، وتفعيلها بشكل كارثي على ضوء علاماتها الفيزيولوجية، وانفعالاتها السيكولوجية، سواء أكانت شعورية أم لاشعورية. ومن هنا، فاسم الشخصية يشكل: «دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية. والمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء الشخصيات المساعدة. أولا، لأن تسمية الشخوص ضرورية، إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد. وثانيا، لأن تسمية شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توماشفسكي. وثالثا، لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية. فاختيار اسم لشخصية،

وإطلاق لقب على أخرى، ليس منطلقه الفلكلورية، وإنما الفنية، وما فيها من ضرورة، تلزم أن يكون الاختيار مؤسسا على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته»[12].

ويلاحظ كذلك أن الروائي حر في توظيف هذه القصدية وتعليلها، وليس مجبرا على قواعد معينة، فهو حر في الاختيار والتعيين والاستبدال والتسمية. ومن ثم، فبإمكانه أثناء وضع أسماء شخصية لأبطاله أن يطلق: «عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ – المقدم – الخماس..)، أو يعينهم بألفاظ القرابة (الأب – العم – الجد – إلخ...)، كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي – التطواني – الحسناوي...)، بل إننا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء – الأبله – بوراسين – إلخ...)، أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم. وأخيرا، فهو ربما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحوية المختلفة، وتوظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية»[13].

ومن جهة أخرى، يشير فيليب هامون Ph. Hamon في هذا الصدد إلى الهم الهوسي الذي: «يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروست حول لقب غيرمانت Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو ماكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، والإيقاع، والمجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت»[14]. كما يورد رونيه ويليك R.Wellek وأوستين وارين A.Warren في كتابهما: «**نظرية الرواية**» ببليوغرافية شاملة للدراسات المقامة حول تسمية الشخصيات في مؤلفات ديكنز، وهنري جيمس، وبلزاك، وغوغول[15].

وهكذا، يتبين لنا بأن المبدعين والروائيين غالبا ما يوظفون أسماء شخصياتهم الروائية، وذلك بعد تفكير وأناة وروية واختبار وتمحيص ودراسة، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية وإيديولوجية. وبالتالي، لم تكن تلك الأسماء بشكل من الأشكال اعتباطية ومجانية، بل كانت تتحكم فيها متطلبات فنية وسياقية وأهداف تداولية معينة، ينبغي للقارئ أن يستكشفها من وراء الأسطر ، ويستجليها عبر خبايا الخطاب المضمرة وغير المعلنة.

الآليات السيميائية للتسمية العلمية الشخصية:

ثمة مجموعة من الآليات التي تستعمل في بناء الأسماء العلمية الشخصية وتركيبها، ويمكن الإشارة إلى الآليات التالية:

1 – **الإحالــة**: من المعلوم أن أسماء الأعلام تحمل في طياتها حمولات ثقافية، وتتضمن خلفية معرفية وإحالية واسعة بمثابة مستنسخات تناصية في شتى المجالات والتخصصات. ومن ثم، تحمل أسماء الأعلام: «تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان»(16).

ويعني هذا أن أسماء العلم الشخصية قد تحضر داخل النصوص والخطابات، وهي محملة بالإرث الثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية وسيميائية، تستوجب من المتلقي أثناء التعامل معها أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النص وانسجامه كما هو الحال أثناء التعامل مع روايات الكاتبة السعودية المتميزة: رجاء عالم.

2 – **الاشتقــاق**: من المعروف أن توليد أسماء الأعلام الشخصية لا يتم إلا عن طريق الاشتقاق بكل أنواعه، وقد يتحقق هذا الاشتقاق صوتيا وإيقاعيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا وبلاغيا. وقد يخضع هذا الاشتقاق لثنائية التعيين والتضمين، أو ثنائية التقرير والإيحاء، أو ثنائية القاعدة والانزياح. ومن هنا، فقد اشتقت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية من اللغة الراقية أو الشعبية نقلا وارتجالا، أو استمدت من اللغة البدائية أو اللغة المتحضرة نهلا ونحتا وتركيبا وتوليدا، وذلك باعتبارها أصواتا رمزية لمدلولات معينة، وعلامات تحمل في طياتها دلالات قصدية أو علية. أي انتقلت هذه الأسماء العلمية عبر الاشتقاق من الاعتباطية الاصطلاحية إلى القصدية والرمزية الذاتية.

ويتبين لنا من كل هذا أن الاشتقاق له دور كبير في قصدية الأعلام وتوسيعها اطرادا وتكثيفا واستخداما. وغالبا ما يتم الاشتقاق الصرفي بتطويع الجذر والسوابق واللواحق، ومراعاة التصغير والتوليد والتصحيف والتضعيف والتحوير، وذلك أثناء وضع أسماء الأعلام الشخصية، وتوظيفها في النصوص الإبداعية...

3 – **الوصــف**: تعمل الأوصاف المحددة بشكل جوهري في فرز علم من علم آخر، ويعني هذا أن لدينا أسماء أشخاص كثيرين متشابهة، مثل: مصطفى أو علي أو حسن، فما الذي يفرق بين هذا وذاك، فهنا نلتجئ إما إلى الكنية أو اللقب: «ولكن هذا التحديد أيضا، إذ كل «علي» يكنى بأبي الحسن في العرف، وكثير من الناس يلقبون بـ «سيف الله». ومع ذلك، فإن الكنية واللقب يضيقان من ماصدقية اسم العلم،

وإذا ماقبلنا اعتبارهما كوصفين محددين، فإنهما – إذاً – خطوة أولى للتفرقة بين أسماء الأعلام»[17].

أما المقصود بالأوصاف المحددة، فتتمثل في التحليل بالمقومات السيميائية الجوهرية (صفات ثابتة ملاصقة بجنس الإنسان)، والمقومات العرضية (وقد تصبح جوهرية مثل الكنية واللقب...) وأعراض (ما يفرق بين إنسان وآخر)[18].

ويعني هذا أن الوصف قد يصبح معيار سيميائيا للتسمية ، وقد يساهم في تسهيل قراءة النص، وتحقيق تشاكله واتساقه وانسجامه النصي والذهني والافتراضي.

4 – **الضمائر**: غالبا ما نجد الضمائر تكلما وخطابا وغيبة تعوض أسماء الأعلام، وتحيل عليها وصلا وتكرارا، ولاسيما في النصوص الروائية الجديدة التي تتميز بالانزياح والتجريب وتكسير النمط الكلاسيكي، فتحضر الضمائر بكثرة إلى درجة المبالغة والغموض والإسهاب.

كما تدل تلك الضمائر على اندماج الشخصية في الزمان والمكان ، وخاصة إذا كان الضمير شخصيا، مثل: ضمير المتكلم في علاقته بضمير المخاطب، أو قد يحيل على شخصيات غير مندمجة ولا متجذرة في الزمان والمكان، ولاسيما إذا كان الضمير غير شخصي، مثل: ضمير الغياب (هو– He – El – Il...) والضمير المجهول في اللغة الفرنسية: (On) مثل: On marche.

5 – **العنونة**: وقد يتخذ الاسم الشخصي بنية عنوانية للعمل الأدبي، تضيء دلالاته، وتوضح مقاصده، وتبرز أبعاده الاجتماعية والإيديولوجية، مثل رواية « زينب» لمحمد حسين هيكل، و«سارة» للعقاد، و«إبراهيم» لإبراهيم عبدالقادر المازني... بيد أن هذا لا يعني: «أن النص مدلول خالص لدال هو العنوان، بل إن ترابط العنوان بالنص هنا ترابط دلالي يتيحه الاستعمال الأدبي الخصوصي للاسم عامة، ولاسم العلم خاصة. وقولنا بأن العنوان اسم شخصي للنص يدخل في باب التناظر في الوظيفة لا أكثر»[19].

وهكذا، فالعنوان يساعد بشكل من الأشكال على تأكيد التسمية، وتبئيرها لسانيا ودلاليا وتداوليا، فيغرسها في ذهن المتلقي بشكل دائم ومستمر. لذا، فلقد تلبست مجموعة من الروايات العربية والأجنبية على حد سواء بأسماء علمية شخصية دالة ومشهورة مثل رواية: « **مدام بوفاري**» لفلوبير.

6 – **الاستعارة**: هناك الكثير من الأسماء العلمية التي ترتكن إلى توظيف الاستعارة تصويرا وتشبيها وتجسيدا وأنسنة وتكنية

وإحالة . أي إن تلك الأسماء الشخصية تتجاوز بعدها التقريري الحرفي إلى أبعاد مجازية واستعارية، وذلك من خلال التلاعب بأصوات الأسماء الشخصية تنغيما وإيقاعا، وتطويع صيغها الصرفية لمقاصد خاصة وعامة، وأهداف مباشرة وغير مباشرة. و من هنا، فتوجد مجموعة من الأسماء العلمية الاستعارية في الروايات البوليسية وروايات المغامرات والمطاردة.

7 – **الإيحــاء**: يتجاوز اسم العلم الشخصي في كثير من الأحيان طابع التعيين والتقرير، لينتقل بعد ذلك إلى مرتبة التضمين والإيحاء. ويعني هذا أن الاسم الشخصي، ولاسيما في الخطاب الروائي، نص دلالي رمزي قائم على تعدد الإيحاءات، ورمزية المقاصد الوظيفية. ومن هنا، يؤكد جان مولينو J.Molino: «الطبيعة التداولية الجوهرية لوظيفة اسم العلم، وإمكانيته في الانفتاح الدائم نحو الإيحاء بدلالات لامتناهية؛ ذلك أن الاسم الشخصي، لا يمتلك أصليا أية حمولة دلالية، كما أن لعبة الإيحاءات فوق الرمزية، والمحيطة بالرمزي، والتي تكون متحررة من أي عائق، تمكن الاسم العلم من وظيفة فريدة من نوعها»[20].

والمقصود من كل هذا أن اسم العلم الشخصي كلما تم تركيبه في الرواية على أساس إيحائي وانزياحي كان هو الأفضل، بدلا من توظيف اسم علم شخصي حرفي وتقريري. وبالتالي، تغدو دلالاته محددة مسبقا، ومسيجة بتأويلات معينة، لا تترك الفرصة أمام المتلقي ليستخدم عقله وقدراته الافتراضية من أجل التأويل والاستكشاف، واستنطاق العلامات السيمائية للتسمية المعطاة.

8 – **القنــاع**: يتحول اسم العلم في كثير من الأحيان ، ولاسيما في السرد والمسرح، إلى قناع رمزي وأيقوني للتعبير عن مجموعة من الدلالات السياقية والذهنية التي يبنيها القارئ أو المتلقي أو الراصد، وذلك من خلال تتبع مسار ذلك القناع، بنية استكناه دلالاته، واستكشاف وظائفه، ورصد مقاصده المباشرة وغير المباشرة. ويعني هذا أن اسم الشخصية عبارة عن قناع أو تطابق لنفسية الذات التي تلبس ذلك العلم المحدد والمميز لعوالمها الداخلية والخارجية. ومن ثم، فليس «فقط وصف الأشياء، أو ما يعرض أمام البصر – حسب الشكلاني الروسي توماشفسكي – هو ما يمكن أن يستعمل كقناع، بل كل وصف آخر، وحتى اسم البطل يمكن أن تكون له هذه الوظيفة. في هذا الصدد تتجلى تقاليد الأسماء – الأقنعة الخاصة بالكوميديا كأمثلة لها أهمية»[21].

ومن هنا، نستنتج بأن التسمية العلمية الشخصية قد تتحول إلى أقنعة رمزية وعلامات سيميائية دالة ومعبرة عن مدلولاتها المنتشرة فوق مساحة النص أو الخطاب الإبداعي أو الروائي.

8 – **النسبة المكانية**: كثير من الأسماء العلمية تخضع للتسمية المكانية، فينسب الاسم الشخصي إلى ذلك المكان، أو إلى إقامة ولادته ونشأته. أي:إن الأسماء في هذه الحالة خاضعة للتوزيع المكاني كالحلبي، والبغدادي، والجزائري، والتونسي، والقاهري، والتطواني، والطنجاوي، والبيضاوي،» وكلها تحيل على المنطقة أو المدينة التي تنتسب إليها الشخصية. وهذا النمط من الأسماء يلغي الأسماء الشخصية، ويحل محلها في الوظيفة والدلالة، ويمكن أن نعثر ضمنه على تنويعات كثيرة بحسب الأوضاع المختلفة التي يأتي عليها في الروايات. ويصنف هامون تلك الأسماء التي ينشئها الكاتب بالوسائل الاشتقاقية المعتادة ، مما يجعل القارئ يتعرف بسهولة على العناصر المكونة لها»[22].

وعليه، فهذه التسمية المكانية ذات طابع جغرافي وطيبوغرافي موقعي، تحدد بيئة المبدع أو الشخصية المحورية في النص ، وذلك عن طريق رصد ملامحها النفسية والأخلاقية والاجتماعية ، وتبيئتها دلاليا وسيميولوجيا وقيميا وتداوليا.

9 – **اللقب**: يقصد به ما يدل على ذات معينة مشخصة بمدح أو ذم بشكل صريح، مثل: (بسام – الرشيد – جميلة – السفاح – صخر– عرجاء...). وغالبا ما يوظف المبدع أو الروائي مجموعة من الألقاب المستهجنة أو المستحسنة لوصف الشخصيات تمجيدا أو تعييرا، و تعظيما أو تقبيحا. ومن المعروف أن تلك الألقاب غالبا ما تشتق وتوظف اعتمادا على أفعال الشخصيات، وطبيعة مواصفاتها الجسدية والنفسية والأخلاقية، و اعتمادا أيضا على أفعالها السردية ، وبناء كذلك على أدوارها الاجتماعية والقيمية.

10 – **الكنية**: من المعروف أن اسم الكنية يتصدر بألفاظ القرابة (أب – أم – ابن – بنت – أخ – أخت – عم – عمة – خال – خالة...)، ولكن في صيغة تركيب إضافي مثل: ابن عبد الله، وبنت عبدالرحمن، وابن خلدون... وتدل الكنية على مسمى الشخصية، وتدل معه على المدح والذم كاللقب، ولكن من طريق التعريض، لا من طريق التصريح؛ لأن المتكلم حين يكنى عن شخص فيقول عنه: «أبو علي» مثلا أو «أم هانئ» ولا

يصرح بالاسم أو باللقب، فإنما يرمي من وراء ذلك إلى تعظيمه أو تحقيره بعدم ذكر اسمه[23].

وعليه، فالكنية هي الدلالة على مسمى معين ، وذلك عن طريق توظيف ألفاظ القرابة بواسطة التركيب الإضافي ، ويراد به إما التعيين، وإما المدح وإما الذم.

11 – **التشخيص**: يقوم اسم العلم بدور هام في مجال التشخيص الوصفي والبلاغي تصويرا وخرقا وانزياحا، وذلك عن طريق تقديم التشبيهات والاستعارات والمجازات مدحا وذما. ومن هنا، فقد ركز المبدعون والروائيون على توظيف أسماء علمية شخصية إيحائية واستعارية وكنائية موجزة أو موسعة، وذلك لتقوم بوظيفة التشخيص الوصفي والبلاغي.

12 – **التعريــف**: لا أحد ينكر أهمية اسم العلم في التعيين والتسمية والتخصيص والتعريف بالفرد ، و إبراز هوية الشخصية السردية أو القصصية أو الروائية، وتبيان طبيعتها الوظائفية داخل المسار السردي، و تصوير حالتها وجوهرها الوجودي . وغالبا ما يكون التعريف بالاسم والكنية واللقب والوصف والتعريض والتشخيص.

13 – **التفريــد**: من المعروف أن اسم العلم يفرد الشخصية، ويميزها عن باقي الشخصيات الأخرى التي يتفاعل معها الراوي أو السارد إخبارا وسردا وحكيا. وهذا ما يثبته السيميائيون كذلك حينما يعترفون بأن اسم العلم يحدد هوية الفاعل التيماتيكي، ويفرده عن باقي العوامل المجردة الكونية ضمن المخيال البشري، بينما الفاعل يتحدد باسم العلم الذي يبرزه اجتماعيا وثقافيا وسياسيا ودينيا واقتصاديا. وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد الداهي:» تتشكل الشخصية تدريجيا من الإشارات الصورية المتراكمة، ولا تتوضح معالمها وصورتها الكاملة إلا في الصفحة الأخيرة، وذلك بواسطة عملية التذكر التي يقوم بها القارئ. ويمكن أن يحل محل هذه العملية ذات الطابع النفسي الوصف التحليلي للشخوص (قراءتها بمعنى الفعل السيميائي) الذي يجب أن يسعف على استخلاص التمظهرات الخطابية التي يتشكل منها، واختزالها في الأدوار الموضوعاتية التي يضطلع بها. ويكمن المحتوى الدلالي للفاعل في مقوم التفريد الذي يظهره كصورة مستقلة للعالم السيميائي، ويتخذ أشكالا متعددة، نذكر منها كونه موسوما باسم علم، وقادرا على إنجاز دور موضوعاتي، ومتميزا بمحتوى دلالي»[24].

ويعني هذا أن الشخصية في الحقيقة

تتحدد بثلاثة مقومات أساسية ، وهي: الدور الموضوعاتي، واسم العلم، والمحتويات الدلالية والقضوية. وبالتالي، فلابد من مراعاتها أثناء التحليل السيميائي للنص الأدبي بصفة عامة، والنص الروائي بصفة خاصة.

أنواع أسماء العلم:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من أسماء الأعلام الشخصية التي ترد في النصوص والخطابات الإبداعية والروائية، ونذكر منها: الأسماء الدينية (إسماعيل – إدريس – سليمان – محمد – إبراهيم – عيسى...)، والأسماء الاجتماعية (الأستاذ – الخماس – الفنان – الحلاق – العسكري – المعلم التدلاوي – والفقيه الرافعي – ...)، والأسماء التاريخية (تيمور – أبو عنان – صلاح الدين الأيوبي – هارون الرشيد...)، والأسماء الأسطورية (بدر زمانه – شهراموش – شهريار – شهرزاد – سندباد...)، والأسماء المجازية (العرجاء – سارة – بهية – سلام – سلمى – ...)، والأسماء المكانية (التطواني، والبغدادي، والحلبي، والقاهري...)، والأسماء الطبيعية (ياسمين – وقمر – وشمس – وضحى...)، والأسماء المحورة (كريمو – فيطونة – أحمامدو – حسين – حسنين – سوسو – فيفي...)، والأسماء السياسية (جمال عبدالناصر – أنور السادات – كينيدي – خروتشوف...)، والأسماء الفكرية (سارتر – الفارابي – ابن رشد – نيتشه – شوبنهاور – بروطابوراس...)، والأسماء الصوفية والمناقبية (ابن العربي – ابن سبعين – الحلاج – الحسن البصري – ابن مشيش...)، والأسماء الأدبية والفنية (المتنبي – أم كلثوم – فريد الأطرش – محمد عبدالوهاب – صلاح السعدني – أحمد شوقي...)، والأسماء الفانطاستيكية (الدمكمك – الجنية – العملاق – العفريت – إبليس – الشيطان...) ، والضمائر الإحالية (أنا – أنت – هو – هي..)، وأسماء الكنية (عبدالرحمن بن خلدون – بنت البتول – سعيد بن سعيد...)، واللقب (سالم – رشيد – بهية – يسري...)، والأسماء الموصوفة (محمد بوراسين – بومعزة – العجوز – بوطاجين...)، والأسماء السيميائية من حروف وأصوات وأرقام وأشكال وعلامات بصرية وأيقونية (صفر وأربعة لدى الكاتبة السعودية رجاء عالم في روايتها: «**أربعة/ صفر**»[25]...)، والأسماء الأمازيغية (بامو – طامو – يوبا – حمو – غنو – ...)، والأسماء الغربية والأجنبية (ماري – مارية – يوليوس – مادلين – مورينو...)...

وتحضر هذه الأسماء العلمية بشكل من الأشكال داخل السرود الروائية. ومن ثم، فهي تحمل في طياتها دلالات سياقية وذهنية وافتراضية. وبالتالي، فلابد من استقرائها واستكشافها داخل النص تفكيكا وتركيبا وتصنيفا وتحليلا وتأويلا.

مقاربات اسم العلم:

من المعروف أن ثمة مجموعة من المقاربات والمناهج التي حاولت رصد اسم العلم بالتعريف والتحليل والدرس والمناقشة والتفكيك والتركيب، ويمكن حصرها في المقاربة النحوية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة اللسانية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة البنيوية السيميائية... وإليكم مجمل هذه المقاربات بنوع من الاختصار والاقتضاب والإيجاز:

1 – المقاربـــة النحويــة:

خصص النحاة العرب لاسم العلم منذ سيبويه إلى يومنا هذا بابا نحويا للتعريف به في اللغة والاصطلاح، فقسموه إلى علم شخص وعلم جنس، وقسموه باعتبار اللفظ إلى مفرد ومركب، وقسموه أيضا باعتبار أصالته في العلمية وعدم أصالته إلى مرتجل ومنقول، وقسموه كذلك باعتبار دلالته على معنى زائد على العلمية أو عدم دلالته إلى اسم وكنية ولقب. ويقول ابن مالك في ألفيته(26):

ومنه منقــول: كفضل وأسـد
وذو ارتجال: كســعاد وأدد
وجملـــة، وما بمـزج ركبـا
ذا إن بغيـر «ويه» تـم أعـربا
وشاع في الأعلام ذو الإضافه
كعبـد شمـــس وأبي قحافه

وقد قد يكون العلم اسم شخص، أو اسم حيوان، أو اسم مكان، أو اسم شيء. وعلم الشخص هو اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا كأفراد الناس، مثل: علي، وسمير، وشريف، ونبيلة... وغيرهم من أفراد الأجناس التي لها عقل وقدرة على الفهم كالملائكة والجن، مثل: جبريل، وإبليس. وسمي بالعلم الشخصي؛لأن مدلوله في الغالب شيء مشخص ومجسم ومحسوس ومتميز. ومن وظائف العلم الشخصي: التعيين، والتسمية، والتخصيص، والتحديد، والتفريد. والعلم مقصور على مسماه، وشارة خاصة به، وهي وافية في الدلالة عليه وحده (27).

2 – المقاربـــة القـانونيــة:

يرى المقترب القانوني أن شخصية الإنسان تتميز بخصائص تميزه عن غيره، وهي:

1 – الاسم الذي يتعرف به على ذاته.

2 – الحالة التي تحدد مركزه بالنسبة إلى الدولة، وبالنسبة إلى الأسرة، وبالنسبة إلى الدين.

3 – الموطن الذي يمكن معه التعرف على محل إقامته.

4 – الأهلية التي بموجبها يستطيع مباشرة نشاطه الإداري.

5 – الذمة المالية التي تتكون من مجموعة أمواله ومجموع ديونه، حيث تعتبر جميع أمواله ضامنة للوفاء بجميع حقوق دائنيه(28).

وهكذا، فالشخص في المقاربة القانونية هو الذي يحمل علما شخصيا يميزه عن غيره تفريدا وتخصيصا وقانونا وحقا. لذلك، غالبا ما نرى ذلك الاسم الشخصي الحرفي غير كاف، فيلتجئ القانون إلى إرداف ذلك الاسم الشخصي بالكنية واللقب أو الاسم العائلي (Prénom).

هذا، ويتكون اسم العلم في المشرق العربي من الاسم الشخصي والكنية واللقب، أو يتبع الاسم في مصر باسم الأب واسم الجد. أما في المغرب، فقد جرت العادة، باستعمال الاسم الشخصي، مضافا إلى اسم الأب، ويضاف إليه غالبا نسبة إلى مدينة أو قرية أو قبيلة، كقولنا : محمد بن علي الوجدي، وإبراهيم بن أحمد التمسماني، إلخ...خصوصا عندما يستقر الشخص في مكان غير مكان أصله، فتبقى تلك النسبة بمثابة اسم عائلي[29].

وإذا كان القانون قد أوجب على كل شخص أن يحمل اسما عائليا إلى جانب اسمه الشخصي، وتكفل بحماية هذا الاسم، فإنه بالمقابل اشترط أن يكون هذا الاسم صالحا؛ لأن يتخذ اسما عائليا[30]. بيد أن المشرع المغربي منع مجموعة من الأسماء الأمازيغية ؛ لكونها تعبر عن رغبات وطموحات إثنية وسياسية وإيديولوجية؛ وذلك لكونها لاتتلاءم مع أهداف السلطة المغربية التي فرضت على مواطنيها أسماء معينة لا يمكن الخروج عنها بأي حال من الأحوال.

وهكذا، فالاسم الشخصي هو الذي يحدد الحالة العائلية، و يحدد هوية الشخص الوطنية والجنسية، ويكسبه حق التصرف القانوني والإداري والمالي ، وإن حق الإنسان في اسمه كحقه في شخصيته، ليس حقا ماليا، بل هو من الحقوق اللاصقة بشخص الإنسان كحق الحرية الشخصية وحرية الرأي والعقيدة... إلخ.

ويترتب على ذلك أنه لايجوز للشخص أن يتصرف في اسمه، أو يتنازل عنه لغيره بعوض أو بدون عوض ، ولا يسقط الاسم أصلا بعدم الاستعمال ولو طالت مدة تركه إياه[31].

ويلاحظ في الدول الغربية أن اسم العائلة هو الذي يستعمل كثيرا في المعاملات القانونية، وهي عادة ورثوها عن الرومان، بعكس الحالة في الدول الشرقية، فإن الاسم الشخصي هو السائد في المعاملات، مع إضافة اسم الأب والجد عند اللزوم[32].

ومن هنا، يتضح لنا بأن المقاربة القانونية قد نصت على أهمية اسم العلم بالنسبة للشخص باعتباره رمزا قانونيا لوجوده وكينونته وأس وجوده، وأساس جنسيته ومواطنته. وبالتالي، فقد استفادت الرواية العربية من المقاربة القانونية

في استثمار البعد التشريعي والحقوقي في توظيف أسماء الشخصيات بشكل من الأشكال.

3 – المقاربـــة الشرعيـــة:

إذا انطلقنا من المقترب الديني أو الشرعي، فإن الله تعالى كرم الإنسان أيما تكريم، وخلقه في أحسن صورة وتقويم، وميزه عن باقي الكائنات بالعقل والهداية، وجعل لكل شخص اسما يميزه عن غيره من البشر، وذلك ابتداء من أبينا آدم وأمنا حواء.

هذا، ولقد تناولت الشريعة الإسلامية مسألة الألقاب، فحرمت المناداة بالألقاب التي فيها سخرية وتنقيص وازدراء واحتقار للإنسان مصداقا لقوله تعالى: ﴿ **يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيرا منهم، ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيرا منهن، ولا تلمزوا أنفسكم، ولاتنابزوا بالألقاب، بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان** ﴾[33].

كما ركزت الشريعة الإسلامية كثيرا على مسألة اختيار الاسم الشخصي، فقد روي عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: «أحب الأسماء إلى الله عبدالله، وعبدالرحمن، وأصدقها حارث وهمام، وأقبحها حرب ومرة».

ويصح التسمية بأسماء الملائكة والأنبياء كطه، ويس. وقال ابن حزم: اتفقوا على تحريم كل اسم معبد لغير الله كعبد العزى، وعبد هبل، وعبد عمر، وعبد الكعبة، حاشا عبدالمطلب[34].

وقد نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن التسمي بالأسماء الآتية: يسار، ورباح، ونجيح، وأفلح؛ لأن ذلك ربما يكون وسيلة من وسائل التشاؤم. ففي حديث سمرة أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «لا تسم غلامك يسارا ولارباحا ولا نجيحا ولا أفلح، فإنك تقول: أثم هو – فلا يكون – فيقول: لا»[35] (رواه مسلم).

وهكذا، يتبين لنا بكل جلاء ووضوح أن المقاربة الدينية قد تعاملت مع أسماء العلم الشخصية من الوجهة الشرعية، فحددت مجموعة من الشروط والأحكام والمقومات الأخلاقية التي تراعى في اختيار الأسماء الصالحة والمفيدة للإنسان. ومن ثم، فكثير من النصوص الروائية العربية الكلاسيكية قد وظفت شخصيات ذات مسميات دينية كعبد الرحمن، ومحمد، وإدريس، وعائشة، وخديجة، وزينب، وحسين، وعلي...

4 – المقاربـــة الاجتماعيـــة:

يلاحظ على المستوى الاجتماعي أن الأسماء العلمية الشخصية بمثابة أقنعة اجتماعية، وعلامات مرجعية سوسيوثقافية، تعبر عن مهن ووظائف وأدوار اجتماعية، وتعكس أوضاعا سوسيولوجية معينة، بل قد تحمل في طياتها ما يدل على التفاوت الطبقي في المجتمع الواحد. فمعظم الأسماء التي : «يخلعها الكتاب المغاربة

مثلا على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام»[36].

ومن ثم، فهذه الأسماء تؤكد التراتب الاجتماعي والديني، ولعل من أهم: «الوظائف التي تؤديها تلك الأسماء والألقاب إلى جانب دورها في تحديد شخص بعينه من بين أشخاص آخرين يشاركونه نفس الاسم الشخصي، هي أن بعضها قد يضفي على الشخص أو يؤكد فيه سمة معينة، وبعضها يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص. وهي بذلك تؤدي دورا هاما في تحديد الطريقة التي يمكن أن يتعامل بها هذا الشخص، وما ينبغي أن يراعيه الآخرون في سلوكهم وتصرفاتهم إزاءه»[37].

ومن هنا، فالرواية العربية قد وظفت مجموعة من الأسماء العلمية الشخصية المحددة بالأدوار والوظائف الاجتماعية، والتي تساعد المتلقي على استنطاق دلالاتها، وتشخيص وضعية الشخصية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومعرفة أثر المجتمع بحال من الأحوال على هذه الشخصية سلبا أو إيجابا.

5 – المقاربـــة المنطقيـــة:

اهتم المناطقة كثيرا باسم العلم ، وربطوه ربطا جدليا بالمرجع والحقيقة الصورية والواقعية، فكان شغلهم الشاغل هو التركيز على مناقشة إشكالية معنى اسم العلم، والأوصاف المحددة، والمرجعية... وكان هناك من المناطقة من ربط دلالات الأسماء بالمرجع والنظرية الوصفية ككوتلوب فريجه Gottlob Frege، وبرتراند راسل B.Russel، وبيرس Peirce...

ومن أهم الدراسات المنطقية في هذا المجال، نذكر: كتاب: «**منطق أسماء الأعلام**» لصول كريبك[38] Saul Kripke، وكتاب: «**مشاكل المرجع: الأوصاف المحددة وأسماء الأعلام**» لجورج كليبر[39] George Kleiber، و«**أسماء الأعلام**» لسورل[40] J.S.Searle...

وثمة نظريات عديدة في مجال المنطق والدلالة التي تتعامل مع أسماء الأعلام، وذلك من خلال ربط مسمياتها وحقائقها الدلالية بمراجعها الواقعية حقيقة وصدقا وكذبا وتخييلا[41].

6 – المقاربـــة الأسلوبيـــة:

هناك من الدارسين من اهتم بدراسة اسم العلم على ضوء المقاربة الأسلوبية كما فعل لورانس بوكول Laurence Bougault في كتابه: «**المقاربة الأسلوبية لأسماء الأعلام في «التماعات» ريمبو** Rimbaud»...

وتستند هذه المقاربة إلى الاستعانة بأدوات البلاغة واللسانيات والأسلوبية في تحليل أسماء الأعلام الشخصية، كالانطلاق من ثنائية التعيين والتضمين، وثنائية التقرير والإيحاء، وثنائية القاعدة والانزياح، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية

المشابهة والمجاورة، وثنائية الاستبدال والتأليف. كما تعمد هذه المقاربة إلى ربط أسماء الأعلام الشخصية بمساراتها التصويرية والمعجمية والنحوية والبلاغية والتداولية. بالإضافة إلى رصد الأساليب الإنشائية، والتعابير المجازية، والعبارات المسكوكة، والبحث عن بنياتها وتراكيبها ودلالاتها ومقاصدها المباشرة وغير المباشرة.

7 - المقاربة البنيوية والسيميائية:

يرى البنيويون اللسانيون والسيميائيون بأن اسم العلم عبارة عن علامة سيميائية ذات دلالة ، وإحالة مرجعية ، وقد يكون هذا الاسم - إذا استعرنا مفاهيم شارل بيرس CH.Peirce - بمثابة رمز اتفاقي أو اعتباطي ، أو إشارة تضمينية أو إيحائية أو تعريضية، أو قد يكون أيقونا ، وذلك إذا اتخذ هذا الاسم طابعا بصريا أو كاليغرافيا أو طباعيا... ويتم تقديم الشخصية وتعيينها داخل النص من خلال دال لامتواصل، والذي يتمثل في مجموعة متناثرة من الإشارات والسمات والخصائص التي تميز الشخصية من الداخل والخارج[42].

هذا، وهناك مجموعة من الباحثين والدارسين الذين درسوا اسم العلم إما على ضوء مقاربات بنيوية لسانية شكلانية، وإما على ضوء مناهج سيميائية ودلالية ، ونستدعي في هذا الصدد: جان مولينو[43] J.Molino، وفرانسوا ريكاناتي[44] Recanati ، وكريماص Greimas، وفيليب هامون PH.Hamon، ورولان بارت Barthes ، وكلود ليفي شتروس Strauss ، وتودوروف Todorov ...

فإذا انتقلنا مثلا إلى المقاربة السيميوطيقة السردية، فكريماص Greimas لا يميز بين أسماء الأعلام التي تحضر في المتن السردي كعوامل منجزة (Actants)، وذلك أثناء الحديث عنها ضمن البنية العاملية (المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس)؛ لأن هذه الأسماء الشخصية ترد داخل السرود والبرامج الحكائية بمثابة بنيات مجردة عامة وكونية تحدد المخيال الإبداعي البشري. ولكن هذه الأسماء تصبح ذات خصوصية فردية متميزة، وذات هوية ثقافية واجتماعية ونفسية واقتصادية أثناء الحديث عنها باعتبارها فاعلا (Acteur). ويعني هذا أن الشخصية السردية تتفرد كينونة ووجودا، وتتشخص ملامحها الفيزيقية والنفسية والأخلاقية ، وتتميز بنيويا ودلاليا ورؤيويا داخل الحكاية أو القصة المسرودة بواسطة اسم العلم.

ويعني هذا أن الشخصية الروائية بصفة خاصة أو السردية بصفة عامة تتبين داخل المسار القصصي بواسطة اسم العلم، وبواسطة الوحدات التصويرية المعجمية، وأيضا عن طريق الوصف وعملية التذكر والاسترجاع.

ويقول كريماص في هذا الصدد: «إن شخصية الرواية، مع افتراض إدراجها حاملة لاسم علم مثلا، تبنى تدريجيا من خلال مجموعة من الوحدات التصويرية المتوالية والمبثوثة على مستوى النص، ولا تتخذ صورتها المكتملة إلا في الصفحة الأخيرة، بفضل التذكر الذي ينجزه القارئ. ويمكن أن يحل محل هذا التذكر، بصفته ظاهرة سيكولوجية، الوصف التحليلي للنص (قراءته بمعنى الفعل السيميوطيقي) الذي يسمح بتحديد التصويرات الخطابية التي يتكون منها وباختزالها إلى الأدوار التيماتيكية التي ينجزها»(45).

ويلاحظ أن الممثل عند كريماص يمكن أن ينجز دورا عامليا (المستوى السردي التركيبي النحوي) ودورا تيماتيكيا (المستوى الدلالي والخطابي): «فالممثل هو فضاء لقاء واتصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية، بين المكون النحوي والمكون الدلالي، لأنه ينجز في ذات الوقت، على الأقل، دورا عامليا ودورا تيماتيكيا، وهما دوران يحددان قدرته وحدود فعله أو حدود كينونته»(46).

والمقصود من هذا أن الممثل له دور مزدوج: دور عاملي، و: «يمكن أن ينجز دورا تيماتيكيا ، وهو دور يتميز ببعده الدلالي، لأنه يصدر عن البنيات التركيبية للنحو السردي. فإذا كانت الأدوار العاملية، محددة في المقولات العاملية الثلاث، تمثل، نظريا، كليات المتخيل البشري، فإن الأدوار التيماتيكية ترتبط بالمجموعات البشرية وبنياتها السوسيوثقافية، فهي مرتبطة بالبنية الرمزية التي تسنن الممارسات والإنجازات السوسيوثقافية داخل المجتمع»(47).

ومن هنا، فالممثل حسب كريماص هو بمثابة وحدة معجمية تصويرية تتشكل عن طريق المقومات الجوهرية والعرضية ، كما أنه قابل للتفريد باسم العلم، وقادر على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار. وفي هذا النطاق يقول كريماص: «إذا خصصنا للممثل نظامه باعتباره وحدة معجمية منتمية للخطاب، مع تحديد الحد الأدنى من المحتوى الدلالي الخاص، والقائم على حضور المقومات:

أ – وحدة تصويرية (مؤنسنة أو غير ذلك)، أو حاملة لمقوم : + حيوان؛

ب – حي؛

ج – قابل للتفريد (محقق في حالة بعض نصوص المحكي، خاصية الأدبية، بالحصول على اسم علم)،

يتبدى لنا بأن هذا الممثل يكون قادرا على إنجاز دور أو مجموعة من الأدوار...»(48).

ومن جهة أخرى، يتناول فيليب هامون PH. Hamon اسم العلم في كتابه: «**سيميولوجية الشخصيات الرواية**»(49)،

ويعتبرها علامة سيميائية تتحدد دلالاتها ومقاصدها عبر السياقات النصية والذهنية، وذلك ضمن علاقات نصية بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال. ويقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي والحكائي: «ففي حكاية ما تقارن الشخصية بكلمة نصادفها في وثيقة ولكنها غائبة في القاموس، أو باسم علم، أي حد محروم من أي سياق...إنه سند لكون حكائي يحلل كثنائيات تقابلية، متألفة بشكل متنوع داخل كل شيء، هذه الشخصية تشبه فونيما ، كما تصوره جاكبسون، أي شبكة من العناصر الاختلافية»(50).

ويرى فيليب هامون أن دال الشخصية الرئيس هو اسم العلم ؛ لأن اسم العلم يكشف لنا سمات الشخصية ومقوماتها الدلالية والسيميولوجية، ويحقق لنا تشاكل النص الدلالي، ويضفي على النص وظيفة الاتساق والانسجام، ويسهل مأمورية القراءة والتلقي. ومن هنا، فتقديم الشخصية: «وتعيينها على خشبة النص يتم من خلال دال لامتواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بالسمات. إن الخصائص العامة لهذه السمات تحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب. فقد يقتصر المنولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية (أنا، لي، ني مثلا). أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية، ويتميز بتواتره (إشارات متواترة إلى حد ما) ، بسكونيته، وبغناه(سمة واسعة إلى حد ما)، بدرجة تعليله... إن التواتر مضافا إليه سكونية اسم العلم أو بدائله يعد عنصرا هاما في انسجام مقروئية النص»(51).

ومن هنا، فالضمائر الإحالية (أنا – أنت – هو) التي تعوض الأسماء العلمية حسب فيليب هامون بمثابة سمات منسجمة، ولكنها فقيرة دلاليا ونصيا، ولايمكن بشكل من الأشكال أن تعوض سمات اسم العلم الغنية والمنسجمة لسانيا. ويضيف هامون بأن اسم العلم بمثابة مورفيم أو مونيم فارغ دلاليا، أو عبارة عن بياض دلالي يتم ملؤه داخل النص عن طريق التعريفات، والتعويض، والبورتريه، والوصف، وتشغيل السمات الدلالية والمقومات السيميولوجية، وتشغيل البدائل المختلفة، وتنويع الضمائر(52). ويساعد اسم العلم على تفادي الإبهام أو الغموض أو الالتباس الذي يمكن يسببه أن الضمير الشخصي أو غير الشخصي (on).، كما يمكن تجنب تكرار اسم العلم عن طريق استعمال الصفات والسمات الدلالية، واستخدام التلميح والإيحاء والتعريض.

هذا، وترتكز مقاربة الشخصية الروائية

عند فيليب هامون على رصد ثنائية الدال والمدلول، مع تفكيك الرواية، باعتبارها نصا أدبيا تخييليا وافتراضيا، إلى مقاطع نصية، وذلك عبر مجموعة من المعايير السيميائية(53)، وتصنيفها تصنيفا بنيويا وشكلانيا، مع تقليص عددها ما أمكن ، وذلك لتسهيل عملية التحليل والقراءة والدراسة.

وبعد ذلك، يتم التركيز على دال الشخصية، وذلك من خلال استكشاف سمات الشخصية الوصفية، وتبيان التسمية العلمية، وتحديد عمليات التشخيص الفني. أما على مستوى المدلول، فيتم التركيز على الوظائف والأدوار العاملية والتيماتيكية للشخصية، مع تحديد بعض العناصر السيميولوجية كما حددها فيليب هامون كالثروة، والأصل الجغرافي، والجنس، والسن، والإيديولوجيا.

وظـــائف اسم العلـم:

يحمل اسم العلم في طياته داخل السياق النصي أو الخطابي أو في معزل عنه مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في الوظيفة التقريرية التعيينية، والوظيفة التضمينية الإيحائية، والوظيفة الأيقونية البصرية،ويمكن أن نستعين أيضا بالوظائف الأخرى التي حددها رومان جاكبسون R. Jackobson كالوظيفة الانفعالية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الحفاظية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة اللغوية. علاوة على وظيفة التشاكل الدلالي، وتحقيق الاتساق والانسجام، وتسهيل مأمورية القراءة والتلقي أثناء تفكيك النص وتركيبه.

وعليه، فالشخصية تتخذ من خلال اسمها دلالات ووظائف اجتماعية وإيديولوجية، وتعبر عن وضعية طبقية معينة، لأن اسم الشخصية عموما: « إيحاء من شأنه إنارة جانب في القصة، وأحيانا قد يلمح إلى تطابق مع الوضعية النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية لهذه الشخصية، بدليل كون الطبقة الراقية في الحضر تختار أسماء معينة خلافا لأهل الأرياف المتمسكين بأسماء الأجداد والأسماء التاريخية.

أيضا للاسم غنى في دلالاته، فقد يكون مبعث ذكرى أو رمزا عند الكاتب بالذات.ثم هو يفصح عن جنس الشخصية (ذكر – أنثى)، وموطنها (عربية – أفريقية...)، ومعتقدها الديني، إلى غير ذلك من دلالات أخرى غير محصورة»(54).

وهكذا، فالروائي وهو يعمد جاهدا إلى اختيار أسماء شخصياته إنما يفعل ذلك لإثارة المتلقي، أو تخييب أفق انتظاره، أو مخاطبة عقله وذهنه وذكائه، ليتقبل عالم الشخصية، ويتعرف أدوارها السردية، ويستوعب وظائفها العاملية والتيماتيكية والكلامية ، وذلك عبر امتدادات الرواية، وحسب إيقاعها السريع أو البطيء.

فالرواية الواقعية الكلاسيكية مثلا كانت توظف أسماء علمية شخوصية ومكانية ذات طبيعة مرجعية واقعية لتوحي بأثر الواقع، وتوهم المتلقي بصدق المرجع النصي، وإمكانية التأكد منه، أي كانت لها وظيفة مرجعية في توظيفها لأسماء العلم التاريخية والأسطورية والواقعية والمجازية. بينما الرواية الجديدة كانت تركز كثيرا على الوظيفة الفنية والجمالية التي تتمثل في التجريب ، والانزياح، وتكسير النمط التقليدي، والاهتمام بالتقنيات الشكلية على حساب المضامين الواقعية والمرجعية. أما الرواية العربية التأصيلية فهمها الوحيد هو أن تعزف على إيقاع الهوية والأصالة والحفاظ على مقومات الذات، وعدم الانسلاخ عن المقدس. وبالتالي، عدم الاستسلام لسياسة التغريب والتدجين والاستلاب.

وعلى أي حال، تؤدي أسماء العلم الشخصية داخل النصوص والخطابات الروائية عدة وظائف . ومن بين هذه الوظائف المتميزة نذكر: الوظائف اللسانية والجمالية والمنطقية والإيديولوجية والأنتروبولوجية والاجتماعية والأيقونية والسيميائية.

من أجـل منهجية سيميائيـة لمقاربة اسم العلم:

يستلزم التعامل السيميائي مع اسم العلم الشخصي الانطلاق من أربعة ثوابت منهجية، ويمكن حصرها في : البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة النصية السياقية. بالإضافة إلى دراسة وضعية الشخصية اتجاه الشخصيات الأخرى. أي: دراسة علاقاتها التفاعلية مع الشخصيات الأخرى تقابلا وتآلفا، والتركيز على معطياتها البنيوية ، واستقراء مكوناتها النسقية، ورصد مواصفاتها النفسية والعضوية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية، وذلك ضمن جداول تصنيفية كمية وكيفية، وتحديد مجمل وظائفها العاملية والدلالية والكلامية والذهنية.

ولا يمكن دراسة الشخصية إلا من خلال تفكيك النص إلى مقاطع، وتصنيف هذه المقاطع وتقليصها، وتحديد الأسماء العلمية، وفهم الشخصية من خلال وظائفها وأفعالها ومواصفاتها الداخلية والخارجية، وتحديد سماتها ومقوماتها السيميائية: «إن السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم اطرادا زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية، إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات). إن الشخصية هي دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/ نصية)، ونشاط فكري وبناء يقوم به القارئ»[55].

حينما نود دراسة اسم العلم الشخصي من حيث البنية، فهنا لابد من الإشارة إلى مكوناته الصوتية ، كأن نتعرف على الأصوات

المحاكية، ونميزها عن غيرها من الأصوات، وندرس الأصوات المتماثلة كما في هذه الأسماء الشخصية: حسن و حسين وحسنين في رواية «**بداية ونهاية**» لنجيب محفوظ، ونركز كذلك على وظائف الأصوات الإيقاعية والمتناغمة في الأسماء العلمية التي نصادفها في النصوص والخطابات، ولاسيما السردية منها كسوسو وفيفي...

أما على المستوى الصرفي، فلابد من تشغيل خاصية الاشتقاق، لمعرفة جذر الأعلام وسوابقها ولواحقها، والبحث عن دلالات ذلك في السياق النصي، والتأشير على الأعلام الخاضعة لصيغة التضعيف والتكبير والتصغير، وكل ذلك في علاقة مع الوظائف السردية والأفعال الموصوفة. ويقول فيليب هامون في هذا الإطار:» وقد يجنح القارئ إلى عزل الجذر، واللواحق، والسوابق داخل اسم العلم، ويقوم بدراسة المورفيمات بطريقة استرجاعية، وذلك حسب مدلول الشخصية، أو على العكس من ذلك قد تصبح لديه هذه المورفيمات أدوات يستخدمها كمراجع استباقية، أو كأفق انتظار يقوم من خلاله بتوقع الشخصية... كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذلك على هذا المضمون الجمالي، الطبائعي، الإيديولوجي المقولب (النبالة، والوضاعة، والدناءة، إلخ...)»(56).

ومن الناحية التركيبية، لابد من تحديد بنية كلمة اسم العلم: هل هي مفردة أو مركبة؟ وفي حالة الإفراد: هل هي اسم أو فعل أو حرف أو رقم أو شكل أو أيقون أو ظرف أو صفة أو حال... ؟ وفي حالة تركيبها، هل هي مركبة تركيبا اسميا (الخير نازل – السيد فاهم – رأس مملوء...)، أو هي مركبة تركيبا فعليا (فتح الله – جاء الحق – سر من رأى...)؟ وهل هذا التركيب الجملي الاسمي أو الفعلي هل : هو تركيب إسنادي (جاد الله – فتح الله...)، أو تركيب إضافي (عبدالله – عبدالرحمن – عبدالتواب...)، أو تركيب مزجي (خالويه – نفطويه – سيبويه...)؟

أما من حيث البنية الطباعية لاسم العلم، فهنا لابد من الإشارة إلى الخصائص الطباعية والطيبوغرافية لاسم العلم ، وذلك من حيث مميزات الكتابة والخط، والأشكال التي يرد عليها فوق صفحة النص، ودراسة البنية الأيقونية، مثل: الحرف O يدل على شخصية مدورة وبدينة وضخمة، بينما يدل حرف I على الشخصية الرقيقة والنحيفة .

وإذا انتقلنا إلى المستوى البلاغي، نتساءل عن خصائص اسم العلم الأسلوبية والتصويرية، وذلك من حيث الانزياح واحترام قواعد الصياغة العرفية. وبالتالي، نتساءل: هل ورد

اسم العلم في صيغة تقريرية حرفية أو في صيغة إيحائية تضمينية؟

وبعد الانتهاء من دراسة البنية، يتم دراسة الدلالة ، وذلك عن طريق عقد علاقات وترابطات سياقية بين اسم العلم ولقبه وكنيته وأفعاله وصفاته، وتصنيف القيم ضمن جداول كمية وكيفية ، وذلك عبر تحليل السمات والمقومات الدلالية والسيميولوجية ، بعد أن يتم أولا تحديد الحقول الدلالية والمعجمية. ومن ثم، ننتقل إلى تبيان مجمل الوظائف والمقاصد المباشرة وغير المباشرة لأسماء العلم في بنياتها النصية والذهنية وعوالمها الممكنة والتخييلية والسياقية. وفي هذا الصدد يقول فيليب هامون: » سيكون على التحليل ،إذاً،إبراز الحركية السيميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز والنمط والتشخيص. وبطبيعة الحال، فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على طول الحكاية.إنها أخبار تبنى في نفس الوقت بشكل تتابعي واختلافي أثناء القراءة، كما تبنى بشكل استعادي «[57].

وهناك من يحاول قراءة أسماء الأعلام انطلاقا من المقاربة البيرسية ، وذلك بالاعتماد على المستوى الدلالي،والمستوى السيميوطيقي، والمستوى التداولي كما فعل طيبو P. Thibaud في كتابه: «**اسم العلم والتفريد عند بيرس**»[58]، أو توظيف الثلاثية الاصطلاحية في التحليل، والتي تتمثل في: الرمز، والإشارة، والأيقون.

سيمياء اسم العلم في الرواية العربية الكلاسيكية:

وظفت الرواية العربية الكلاسيكية ضمن مسارها التطوري مجموعة من الشخصيات التي تحمل أسماء علمية واضحة ومحددة دالة على شخصيات إنسانية مكثفة اجتماعيا وفيزيولوجيا ونفسانيا وأخلاقيا. وقد تأثرت في ذلك بالرواية الواقعية الغربية الكلاسيكية كما عند فلوبير، وستندال، وإميل زولا، وهونري بلزاك... التي اشتغلت على توظيف الأعلام الشخصية المرجعية الإحالية الغنية بالدلالات والسمات، وارتبطت بالوصف، والبورتريه Portrait ، واللقب والكنية، وشجرة النسب، والرسم البياني التفصيلي كما في بعض روايات إميل زولا. و«انطلاقا من هذا، يمكن أن نتوقع – حسب فيليب هامون – من روائي واقعي مقروء القيام بمجهود كبير من أجل تخصيص وتنويع السمات الدالة لشخصياته المختلفة، متحاشيا، مثلا أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية.

أما إذا تعلق الأمر بأفراد عائلة واحدة، فسيكون هناك توزيع دقيق في الأسماء (سيكون اللقب هو الجذر الذي يضمن الديمومة الدلالية، في حين لا يقدم الاسم والكنية سوى نوع من

الليونة والتنوع)، كما يتم تجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة. ومع ذلك، فإن القرن الثامن عشر كان يتميز بانتقاء مجموعة من الشخصيات موسومة وناتجة عن تأليف لعدد ضئيل من المورفيمات الثابتة:

Fré / pré / mont / euil / auge/ Mer / Fran /cour

وما هو جدير بالدراسة هو عملية التوزيع الخاص بنفس السمة. فما يحكم السمة على مستوى الجملة هو القواعد النحوية: التطابق، والتعدي، والتوزيع، لا يستطيع أي نص الإخلال بها ، تحت طائلة المساس بمقروئيته المباشرة»(59).

وكان الواقعيون يهتمون كثيرا بأسماء العلم قبل تشغيلها في النص الروائي، فيفكرون مرارا وتكرارا عن العلاقات الدلالية الموجودة بين الدال والمدلول، وذلك على الرغم من العلاقة الاعتباطية الموجودة بينهما عند اللسانيين والبنيويين. ويقول فيليب هامون عن القصدية لدى الروائيين الواقعيين في توظيفهم للأسماء العلمية:» يحدد الدليل اللساني باعتباطيته، ولكن درجة اعتباطيته (أو على العكس درجة تعليله) قد تكون متفاوتة، وسيكون من المفيد، إذاً، أن نحكم وأن نقيس هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته. ولا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم، أحلام بروست حول لقب Guermantes أو لقب المناطق الإيطالية أو البريطانية، ولقد جرب زولا قبل أن يتوقف عند روغان أو مكار مجموعة كبيرة من أسماء العلم مختبرا تباعا، الترخيم، الإيقاع، المجموعات المقطعية أو مجموعات الحركات أو الصوامت»(60).

وعليه، فمن يتأمل الرواية العربية الكلاسيكية، فسيجد أنها توظف أسماء علمية كثيرة تارة ، وتقتصد فيها تارة أخرى. بيد أن ما يلاحظ على هذه الأسماء غلبة المرجع الديني، كتوظيف زينب وحامد في رواية «**زينب**» لمحمد حسين هيكل، واستخدام علي، وحسن، وحسين، وحسنين، ونفسية في رواية «**بداية ونهاية**» لنجيب محفوظ،وتوظيف إدريس في رواية «**أوراق**» لعبدالله العروي، وعبدالرحمن في رواية «**دفنا الماضي**» لعبدالكريم غلاب... إلخ.

هذا، وقد توصل الباحث المغربي حسن بحراوي إلى أن الرواية المغربية الكلاسيكية قد شغلت كثيرا الأسماء الدينية، حيث يقول الباحث: «إن معظم الأسماء التي يخلعها الكتاب المغاربة على شخصياتهم الروائية تكون، كما في معتاد الحياة الواقعية، مأخوذة من بين أسماء الرسل والأولياء وأبطال الإسلام. ولعل في هذا ما لا يفسر التفوق الساحق لاسم

(محمد) الذي يأتي على رأس القائمة من حيث عدد المرات التي تكرر فيها في المتن الروائي (تكرر عشر مرات في عشر روايات وهو رقم قياسي)، يتبعه في الدرجة اسم إدريس الذي تكرر ثمان مرات، ثم تتعاقب أسماء علي وعباس وسليمان وإبراهيم وعلال وبوشعيب، وجميعها أسماء لرسل وأولياء وأبطال بكل التأكيد اللازم، ومعدل تكرارها من مرتين كحد أدنى إلى أربع مرات كحد أعلى، أما أسماء الشخصيات من النساء فتتصدر اللائحة فيها أسماء فاطمة وفاطنة، تتكرر كل منهما ست مرات ثم خديجة أربع مرات ومريم ثلاث مرات إلى أسماء، مثل: عائشة ونعيمة وثريا، ومعدل تكرارها بين مرتين وثلاث مرات»[61].

ولكن الرواية المغربية وغيرها من الروايات العربية لم تكتف بتوظيف الأسماء العلمية الشخصية القديمة المرتبطة بالماضي والدين أصالة وعتاقة، بل وظفت كذلك أسماء علمية حديثة ومعاصرة من جهة كسوسو وفيفي وياسمين...، وأسماء أجنبية أو غربية من جهة أخرى كماري كما في رواية «**قنديل أم هاشم**» ليحي حقي، ومارية ويوليوس في روايات عبد الله العروي، ومادلين وفرانسوا في رواية «**دفنا الماضي**» لعبدالكريم غلاب، ومسيو آرنو في رواية «**الريح الشتوية**» لمبارك ربيع. وغالبا ماترد هذه الأسماء العلمية في الرواية العربية الكلاسيكية مفردة ، أو أسماء مركبة مرتبطة بالكنية أو اللقب أو المكان، أو أسماء في شكل أوصاف وأحوال وعاهات...

فإذا أخذنا على سبيل المثال رواية: «**اللص والكلاب**» لنجيب محفوظ[62]، فإننا نجد أن شخصياتها الرئيسة الثلاث: حسن، وحسين، وحسنين، تؤشر على تراتبية على مستوى السن، كما تدل على هرمية اجتماعية، وذلك إذا احتكمنا فعلا إلى مقياس الصرف، فاستحضرنا أيضا مقولة التصغير. إذ إن حسين هو تصغير لحسن، وحسنين بدوره تصغير لحسين. وقد ساهمت هذه المقولة النحوية في إضاءة النص إن فهما وتفسيرا، وإن تفكيكا وتركيبا. وساعدتنا، بالتالي، على استيعاب دلالات النص، وفهم تشاكلاته البنيوية والسيميائية، والتي تتمثل في ثنائية : الفقر والتسلق الطبقي. وهكذا، فحسنين أصغر الإخوة الثلاثة داخل أسرة كامل علي أفندي، في حين يشكل علي كامل محور الرواية، وذلك لكونه الأب المعيل للأسرة. ومع موت الأب، تفتقد الطبقة الصغيرة في مصر وضعيتها الاجتماعية اللائقة بها إبان الاحتلال الإنجليزي، فتضيع مكانتها الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، ثم يؤثر ذلك الوضع السلبي بشكل من الأشكال على أفراد الأسرة .

وعليه، فنجيب محفوظ يستعمل أسماء فردية في روايته (حسن، وحسين، وحسنين)، و يشغل كذلك ثنائية علمية مركبة، مثل: كامل

علي، وفريد محمد، وأحمد يسري، أو يضيف إليها صيغة الاحترام الدالة على الهرمية الطبقية و التراتب الاجتماعي (كامل علي أفندي – فريد أفندي محمد – أحمد بك يسري)، أو يوظف أسماء دالة على القرابة (الأب – الأم)، أو على صفات أخلاقية وخلقية دالة على مواصفات الشخصية وهيئتها الجسدية (بهية – سالم – نفيسة – فريد – أحمد – يسري).

ومن هنا، نستنتج أن الكاتب قد استخدم مقولات صرفية واجتماعية ودينية في اختيار أسماء شخصياته، والتي تنتمي كلها إلى المعجم الشيعي العلوي(حسن– حسين– حسنين– علي). ومن ثم، فالمقولات الصرفية تتمثل في التصغير(حسن – حسين – حسنين)، والصفة المشبهة (فريد – نفيسة)، واسم الفاعل (كامل – سالم)، وألفاظ القرابة (الأب – الأم)، واسم التفضيل (أحمد)، والاسم الموصوف (بهية)، وصيغة الفعل المضارع (يسري).

أما إذا انتقلنا إلى البعد الدلالي والتداولي، فنلاحظ أن الكاتب يستقي معظم أسمائه العلمية والشخصية من المعجم الديني، وبالضبط من مسميات البيت العلوي الشريف (حسن، وحسين، وحسنين، وعلي)، ومن أسماء الأنبياء (محمد – أحمد)،ومن الأسماء الدالة على التفاؤل والخير (سالم – كامل – نفسية – يسري). فيسري مثلا يدل على الهرمية الطبقية والتفاوت الاجتماعي، إذ يحيل اسم يسري على اليسر والثروة والغنى. كما أن كلمة (بك) تنص على المكانة الاجتماعية، والحظوة الطبقية التي كان يتمتع بها بك يسري في مجتمعه المعروف بالتناقضات الجدلية والطبقية. وقد سهلت هذه الشخصية (بك يسري) على حسنين قضاء حوائجه، وتحقيق طموحه الاجتماعي، وتحصيل موضوعه المرغوب فيه، وذلك من خلال مساعدته على دخوله المدرسة الحربية التي تخرج منها ضابطا عسكريا. لكن حسنين أراد أن يتسلق طبقيا، فدفعته وظيفته الاجتماعية أن يتقدم لخطبة ابنة بك يسري. بيد أنه لم يفلح في ذلك؛ لأن ذلك يعني تسلقا اجتماعيا طفيليا، والذي يستوجب تغيير حتمي للاسم مكانة وطبقة ونسبا وحسبا وثروة، والالتزام بأكليشيهات الاحترام. بيد أن الوسط الاجتماعي في تلك الفترة المشروطة بالاحتلال الأجنبي والحكم الملكي المستبد، ناهيك عن هيمنة قانون التراتب الطبقي، لايسمحان بأي حال من الأحوال بذلك التسلق غير المشروع وغير المقبول.

ومن هنا، يحيل اسم حسنين داخل السياق النصي الروائي على الصغر والدلال والوسامة والتسرع وقلة الخبرة والتجربة. ومن ثم، سيدخل حسنين في علاقات تفاعلية صراعية كارثية داخل المعطى النصي، وذلك أولا مع خطيبته بهية رمز البهاء والجمال

والحسن اتصالا وانفصالا. وثانيا، مع بك يسري رمز الغنى والثروة طمعا وخيبة. وثالثا، مع أخيه الأكبر حسن رمز الإجرام واللصوصية طلبا وحبا ومحاسبة ، ومع أخته نفيسة استجداء ونقمة وانتقاما، ومع أخيه حسين رجاء وغرورا واختيالا.

سيمياء اسم العلم في الرواية الجديدة:

أعلنت الرواية الغربية الجديدة (الرواية الفرنسية الجديدة ورواية تيار الوعي)، وذلك مع مطلع القرن العشرين، موت الشخصية على غرار البنيوية التي أعلنت موت المؤلف في سنوات الخمسين من نفس القرن، فتخلصت هذه الرواية من البطل المحوري، ثم أزالت عنه هويته العلمية، متمردة في ذلك عن الرواية الكلاسيكية النموذجية التي مجدت البطل في القرن التاسع عشر إلى حد التقديس والتعظيم والتأليه، واصفة إياه بشكل تفصيلي استقصائي تارة أو بشكل موجز ومقتضب تارة أخرى ، وذلك بالتعرض له تصويرا وتشخيصا وتعيينا وتخصيصا من جميع نواحيه الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية والوظائفية، فركزت كثيرا على اسم العلم باعتباره سيد الدوال، وأساس الدلالة والمقصدية كما عند بلزاك، وفلوبير، وإميل زولا، وستاندال...

وعليه، فقد سارع مجموعة من الروائيين الجدد كآلان روب غرييه، وكلود أولييه، وكلود سيمون، ونتالي ساروت، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، وصمويل بيكيت، وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وكافكا... إلى الثورة على الشخصية البطلة، واستبدال أسماء الأعلام بضمائر التكلم والخطاب والغياب إلى درجة الإكثار والمبالغة، حتى تميزت بعض النصوص الروائية بالغموض واللبس والإبهام كما نلفي ذلك عند نتالي ساروت Nathalie Sarraute في روايتيها: «**أوصاف رجل مجهول**»، و«**القبة الفلكية الاصطناعية**».

ومن هنا، فقد استعمل هؤلاء الروائيون الجدد الشخصية التي بدأت تفقد شيئا فشيئا: «دورها الذي كانت تمارسه في الرواية الكلاسيكية. فقد لاحظنا أن هؤلاء الروائيين يميلون إلى طمس معالم الشخصية عن طريق تجريدها من اسمها أحيانا، ومن أبعادها الفيزلولوجية وتاريخها بصفة عامة إلى حد أنها تصبح لدى بعضهم مجرد ضمير متكلم لا غير، وهذا ما تميزت به بصفة أخص الكاتبة نتالي ساروت التي تستعمل الضمائر بصفة مكثفة دلالة على الشخصيات إلى درجة أن القارئ في كثير من الأحيان، لا يستطيع التمييز بين الشخوص إلا بمشقة كبيرة»(63).

بل كانت هذه الرواية حسب فيليب هامون تعمد إلى توظيف شخصيات تحمل أكثر من اسم، أو تشغيل شخصيات مختلفة تحمل نفس

الاسم، أي : » تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة، أو رجل، أشقر، أو اسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف)»[64].

بل نجد أكثر من هذا أعلاما شخصية عند بعض الروائيين الجدد ترد حروفا كحرف (K) عند كافكا Kafka، أو علامات سيميائية في شكل أرقام وأصوات وأشكال وأيقونات، ويعبر كل هذا عن امتساخ الإنسان وجوديا وكينونيا، وذوبانه في مجتمع لا يعترف بالإنسان كذات وشعور وروح داخلية، فتم تحويله ، بالتالي، إلى مجرد آلة أو علامة أو بنية أو رقم ضائع. وبالتالي، علبته داخل مجتمع رأسمالي تقني ليس إلا.

وإذا كانت الرواية الغربية الكلاسيكية قد اهتمت كثيرا بالشخصية باعتبارها رمزا للفرد أو الإنسان، وقدمته باسمه الذي يحدد هويته، ويبرز وضعيته الاجتماعية، ويبين مكانته المهنية والأدبية، ويرصد معتقده الديني، ويظهر أدواره السردية والوظائفية داخل العمل الروائي، حيث اعتدنا أن نجد في كل رواية شخصيات محددة الملامح والتصرفات: «تتحرك كل منها بشكل متناسق مع خلفياتها الفكرية والاجتماعية ، وتفاعلها مع بيئتها وعصرها، وانكب باحثون على التفتيش عن أسمائها الحقيقية وعن واقعها التاريخي والجغرافي، وتأثرنا بها فعاشت في مخيلتنا أسماء مثل: جان فلجان، وسيرانو دوبرجراك، وبول وفيرجيني، وغيرهم»[65].

بيد أن الأشياء حلت محل الشخصيات مع الرواية الغربية الجديدة، واختفت معها هويتها الكينونية، وملامحها النفسية، وأسماءها العلمية المميزة، والمحددة لها.

أما إذا انتقلنا إلى الرواية العربية الجديدة ، فقد تأثرت بصنوها الغربية، فسارت على هديها في توظيف الشخصيات المشيأة ، وتشغيل مسميات شخصية في شكل أرقام وحروف وأصوات وأسماء غريبة ، فاستعملت علامات بصرية وأيقونات أو علامات فانطاستيكية قائمة على الامتساخ والتحول العجائبي والغرائبي كما في رواية «**سماسرة السراب**»[66] لبنسالم حميش الذي شغل شخصيات عجائبية وكائنات غريبة مثل: الدمكمك، وعنبر بلال،وآل طرزان، وغزلان....

وإذا أخذنا على سبيل المثال رواية: «**أربعة/ صفر**» للكاتبة السعودية رجاء محمد عالم، فإنها تستخدم الأرقام والضمائر المبهمة للإحالة على شخصيات عالمها الروائي، فرقم أربعة يحيل على الرجل المزواج المستبد، ورقم صفر يدل على الأنثى الضائعة والمقهورة والمستلبة: »

وأنا «أربعة»... أردت فقط أن أحدثك ويجب أن تسمع.. أنت تراه من مكانك العالي ذاك...» هو» ينتظرني و...ما الذي تفعله هناك؟!

– «أربعة»..؟ ياله من اسم..!

مع أنني لا أصدق أن تكون مجرد صورة وضوء..هذه الرائحة التي تملأ أنفي لرغيف قطعا.. أعرفها..على بعد كل النوم والأيام أشمها..هنا حتى الصور تفوح؟! ومع ذلك فليتك تسمح لي بالتسلق إليك..ليتك تهبط فأنا....

– وحدي وخائف..

أنت ستسمع وأنا لا يجب أن أصمت.. أنت لا تعرف في مكانك هناك كم «هو» مرعب و.. اسمه وحده يخيفني: «صفر» ..لا تسخر.. أعرف ما ستقوله.. أنا أخرجته..لكنه جاء بشعا و.. مافتئ يطاردني..ومع ذلك فقد أخرسهم جميعا.. كانوا يريدون مني ابتلاعها و.. «هو» وحدهم طردهم.. والآن أنا...

– أنت ضخم حقا ومثله... لكنها كذبة ... أردتها كذبة...

وأيقظته من نوم العفاريت ليخرس» مئة»..و«هو» الآن لا يريد العودة للنوم...ابن القصاب اقسم... وكنت أعرف أنه اخترعها تلك القطة وكانت سخيفة... فمامعنى أن يغرقها العجوز بالزيت!! انظر..أترى تلك الطريق..؟! إنها فارغة لكن في نهايتها حفرتي...وكتمت فيها سأختبئ لكن...الأضواء تنتهي في أولها...وتبدأ تلك البقعة المظلمة المليئة بالبلل...إنه يقف في الهواء يسدها تماما.. «هو» ضخم ضخم وأنا لن أمر تحته.. ثم..أنا لم أر زيتا قط في ذلك البيت... إنهما يغرقان كل شيء بالماء: الخضر والأرز الــ.. كل شيء يسلقانه ويبتلعانه و.. لا أعرف من أين جمعت لهم «صفر المرعب» لكنه أفلت مني وابتلع كل شيء: الرمادي والأحمر وأعين السمك والوجوه في حجرتي و...كل شيء في جوفه الآن يسبح ولن يعود في حجرتي و..كل شيء في جوفه الآن يسبح ولن يعود يطاردني... فقط «صفر» ..و«هو» أبشعها جميعا...»(67).

وهكذا، يظهر لنا هذا المقطع النصي أن رجاء عالم توظف في روايتها الشكلانية الجديدة مسميات علمية شخصية في شكل ضمائر(هو– أنا – أنت..) وأرقام (صفر – أربعة – مائة). وقد تأثرت في هذا بالرواية الفرنسية الجديدة ، واغترفت كذلك من رواية تيار الوعي كما لدى فيرجينيا وولف، وجيمس جويس ، وصمويل بيكيت، وكافكا ، ودون باسوس...

سيميـاء اسم العلم في الرواية التأصيلية أو التراثية:

تتسم أسماء الأعلام الشخصية في الرواية العربية التأصيلية كما في روايات كل من بنسالم حميش (العلامة، مجنون الحكم، وزهرة الجاهلية...)، وجمال الغيطاني (الزيني بركات، والتجليات...)، وأحمد توفيق (جارات أبي موسى...)، ورجاء عالم (طريق الحرير، سيدي وحدانه، وأربعة / صفر، وحبى، ومسرى يا رقيب...)، ورضوى عاشور (ثلاثية غرناطة)،ومحمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...)، بكونها أسماء إحالية مرجعية وتاريخية

وأسطورية تنبض بعبق العتاقة والتاريخ والأصالة والتراث والهوية، مع هيمنة العلم المرجعي اسما ولقبا وكنية.

وهكذا، نجد مثلا في رواية: «**العلامة**»(68) للروائي المغربي بنسالم حميش مجموعة من الشخصيات التاريخية والسياسية والصوفية والدينية ذات البعد المرجعي، مثل: السلطان برقوق، والسلطان الناصري، وتيمور الأعرج، وأبو عنان، وابن العربي، وابن خلدون، وابن سبعين، وابن قسي، والولي أبو مدين الغوث، وابن عاشر، وأبو يعزى... في مقابل شخصيات تخييلية كسعد، وحمو الحيحي، وشعبان... وبالتالي، فلهذه الشخصيات المرجعية التاريخية والتخييلية :» دور هام في توتر فضاءات الأحداث، وتأزيم وتيرة الحكي، وتعقيد إيقاع الرواية ؛ لأنها تخلق جبهتين حول العلامة: جبهة التوادد وجبهة التنافر. ومن هنا، ساهمت هذه الشخصيات في تشعب الفضاء الروائي، وجعله يأخذ مناحي مختلفة تبرر منطق الأحداث. ويلاحظ استعارات ورموز دالة في أسماء الشخوص وألقابها. فهي أسماء تلفت الانتباه، وذلك لما لها من طابع ديني (شعبان – الشيخ الركراكي – ولي الدين...)، وطابع علمي (العلامة...)، وطابع فكاهي كاريكاتوري (برقوق – تيمور الأعرج)، وطابع مفارق (سعد)، و طابع مغربي محلي (حمو الحيحي – الكتامي – الركراكي – التازي...)، و طابع سلطوي (السلطان برقوق– السلطان ناصر فرج..). وتبقى هذه الأسماء ذات خصوصية مغربية ومشرقية ومغولية وتركية وفارسية»(69).

ويعني هذا أن الأسماء العلمية في روايات التأصيل تتحول إلى علامات مرجعية، ودوال إحالية افتراضية مفتوحة على عوالم واقعية وتراثية كائنة وممكنة، إلا أنها في حقيقتها تستلزم متلقيا مبدعا إيجابيا، وتستوجب قارئا ذكيا وكفئا، مزودا بالمعرفة الخلفية القائمة على استحضار الخطاطات والسيناريوهات والمدونات والتشابه والتضمين... وبالتالي، يكون قادرا على استنطاق المستنسخات التناصية، وتأويل أبعادها المرجعية تفكيكا وتركيبا.

تركيب واستنتاج:

وهكذا، نصل في الأخير إلى أن اسم العلم من أهم الدوال المحددة للشخصية الروائية بنية ودلالة وتركيبا ووظيفة. وبالتالي، لا يمكن استيعاب اسم العلم إلا عن طريق استثمار القراءة النصية والسياقية والذهنية، واستحضار جميع المقاربات التي يستعين بها الدارسون والباحثون لتحليل أسماء الشخصيات فهما وتفسيرا، و تفكيكا وتركيبا. ومن بين هذه المقاربات التي انصبت بشكل من الأشكال على دراسة الأسماء العلمية الشخصية، نذكر: المقاربة النحوية، والمقاربة القانونية، والمقاربة الشرعية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة المنطقية، والمقاربة

الأسلوبية، والمقاربة اللسانية ، والمقاربة البنيوية السيميائية...

ومن ثم، فإذا كانت الرواية العربية الكلاسيكية قد تعاملت مع أسماء الشخصيات باعتبارها مسميات تحمل دلالات دينية، وتتضمن أبعادا إنسانية واجتماعية، فإن الأسماء العلمية في الرواية الجديدة كانت مجرد ضمائر وحروف وأرقام وأشكال ورموز ومسميات فانطاستيكية وعلامات سيميائية. بيد أن الرواية العربية التأصيلية وظفت أسماء علمية مرجعية عبارة عن مستنسخات نصية تاريخية وأدبية وأسطورية ودينية وصوفية واجتماعية وفكرية.

الهوامش

(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، طبعة 1990م، ص :23 (الهامش).

(2) ابن منظور: لسان العرب، الجزء التاسع، دار صبح، بيروت، لبنان، وأديسوفت ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م، صص: 364-366.

(3) بن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص: 118.

(4) C. L. Strauss : Mythologiques 2، Du miel aux cendres، p : 294.

(5) R.Barthes : «Analyse textuelle d'un conte d'E. POE» ، Sémiotique narrative et textuelle، Paris، Larousse، 1974، p : 34.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:248-247؛

(5) أيان وات: ظهور الرواية الإنجليزية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، العدد:78، العراق، طبعة 1980م، ص:18؛

(6) ارتبطت النظرية الكارثية بروني توم René Thom ، وتنصب على فهم معضلة الاستقرار والتحول وتوالي الأشكال ، وفهم العلاقات الموجودة بين المواقع والأماكن ، وقابليتها لفعل الاصطدام والتغير والتحول والتوالي. وحينما تقع التحولات بين الظواهر داخل النص تقع الكوارث الحاسمة والاصطدامات الديناميكية البارزة. انظر: د.عبدالمجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م، ص: 121-119.

(9) Voir : J.Molino et J.Tamine: Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie، PUF، 1982، pp : 58-59.

(10) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص: 35-63.

(11) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:247.

(12) المصطفى أجماهري: (الشخصية في القصة القصيرة)، مجلة الموقف، المغرب، العدد: 10، سنة 1989م، ص:121.

(13) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:247؛

(14) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 58.

(15) روني ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سورية، طبعة 1972م، ص: 449.

(16) J.Molino et J.Tamine : Introduction

à l'analyse Linguistique de la poésie، PUF، 1982، pp : 88 ;

(17) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: 66.

(18) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: 66.

(19) د. فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م، الهامش، ص: 38.

(20) نقلا عن د.فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، الهامش، ص: 38.

(21) توماشفسكي: (نظرية الأغراض)، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م، صص: 205-206.

(22) د.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 2514.

(23) عباس حسن: النحو الوافي، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص: 307.

(24) د. محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م.

(25) رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1987م.

(26) ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص: 125.

(27) عباس حسن: النحو الوافي، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، ص: 307.

(28) د. الطيب الفصايلي: الوجيز في المدخل لدراسة القانون، الجزء الثاني، مؤسسة إيزيس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 93.

(29) د. إدريس الفاخوري: المدخل لدراسة العلوم القانونية، الجزء الثاني، طبعة 1993م، ص: 133.

(30) د. الطيب الفصايلي: نفس المرجع، ص:94.

(31) محمد سامي مدكور: محاضرات في النظرية العامة للحقوق، طبعة 1947-1948م، ص: 33.

(32) محمد علي عرفة: مبادئ العلوم القانونية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، ص: 300.

(33) انظر: (سورة الحجرات)، القرآن الكريم، الآية: 10.

(34) الشيخ سيد سابق: فقه السنة، الجزء الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة 1992م، ص: 280.

(35) الشيخ سيد سابق: نفس المرجع، ص: 280.

(36) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 253.

(37) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 252.

(38) Saül Kripke : La Logique des noms propres، Paris، Éd. de Minuit، 1982، 173 p.

(39) George Kleiber : Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres، 1981 ;

(40) J.S.Searle : « Proper Names »، Mind، 266، LXVII، 1958 ;

(41) A.B.Lahkim :(Vers une approche sémantico- pragmatique de noms propres)، Linguistica Communicatio، Maroc، VOL.1 No : 2، 1989، p : 81 ;

(42) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، طبعة 1990م، ص:23 (الهامش).

(43) J.Molino et autres : « le nom propre »، In : Langage، no : 66، Juin1980 ;

(44) F.Recanati : « la sémantique des noms propres »، In : Langage Française 57 février، 1982، pp : 196-218 ;

(45) Greimas : Du sens 2، Edition، Seuil، Paris، 1983، p : 64 ;

(46) Greimas : Du sens 2، Edition، Seuil، Paris، 1983، p : 64 ;

(47) د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م، ص: 161.

(48) Greimas : Du sens 2، Edition، Seuil، Paris، 1983، p : 259.

(49) PH.Hamon: «Pour un statut sémiologique du personnage»، Larousse، revue Littérature، no : 6، 1972.

(50) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:27.

(51) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 48–49.

(52) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: ص: 51.

(53) د. جميل حمداوي: (المعايير السيميائية لتقطيع النصوص والخطابات)، موقع دروب، موقع رقمي إلكتروني، http://www.doroob.com/?author=750، أو موقع المثقف، الثلاثاء: 16–11 2010 العدد: 1578.

(54) المصطفى أجماهري: (الشخصية في القصة القصيرة)، مجلة الموقف، المغرب، العدد: 10، سنة 1989م، ص:121.

(55) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:28؛

(56) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:55.

(57) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:58.

(58) P.Thibaud: Nom propre et individuation chez Peirce، 31 May 2007 .

(59) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:51–50.

(60) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:58.

(61) د.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:249.

(62) نجيب محفوظ: بداية ونهاية، دار القلم، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة.

(63) د. محمد الباردي: الرواية العربية الجديدة، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص:211.

(64) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:49.

(65) مصباح أحمد الصمد: (الرواية الفرنسية الجديدة – وتقنيات التجديد)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 20، العدد: 4، 1990م، ص:190.

(66) بنسالم حميش: سماسرة السراب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.

(67) رجاء عالم: أربعة/صفر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1987م، صص:95–96.

(68) بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.

(69) د. جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول ، وجدة،المغرب، السنة الجامعية:2001–2000م، ص: 214.

* * *

السلطة الأبوية وأنساق القمع... قراءة في رواية كوكو سودان كباشي لسلوى بكر

نبيل حمدي عبدالمقصود

لا تنطلق رؤية سلوى بكر في روايتها كوكو سودان كباشي من رؤية نسوية تعتمد فقط على تذييل كتابتها بتوقيع امرأة تكتب لتندرج تلقائيا تحت موجة المد النسوى ، بل تتعدى ذلك لتؤسس بروايتها نموذجا مهما في شكل الكتابة التي تمتاح من الفكر النسوى مقولاته الأساسية مضمنة في عمل فني له رؤيته الخاصة في التشكيل والبناء. تمتزج مقولاتها النسوية الداعية لتفكيك الثقافة النوعية – المنحازة بطبيعتها للهيمنة الذكورية – في شكل تراتب طبقي يدعو للتحرر من أسر هذه الهيمنة ونقد هذه الخطابات. وفى طريقها لتفكيك هذه الهيمنة ونقدها لهذه الخطابات ، تستثمر سلوى بكر الكثير من الحيل والتراكيب الفنية. تعتمد على استثمار الشكل لدعم أفكارها، كما تجعل من تشييد المعمار الفني نفسه خطا يوازى ما تريد طرحه في المضمون المتماهى مع خطابات القمع المسرود بشكل جمالي.

فحوى خطابات القمع:

أولا – الأب المفقود:

تتماهى الراوية الموكول لها ـ في الجزء الأكبر من السرد ـ حكى سيرتها الذاتية مع المؤلف الضمني لتحدث عبر هذا المزج نوعا من الخلط والتشويش الفني المقصود

لذاته من ناحية والمعبر عما تريد الكاتبة – المؤلف الحقيقي – طرحه من أفكار من ناحية أخرى. تمتزج سلطة الراوي الداخلي والمعبر عنه بضمير الأنا مع أراء المؤلف الضمني ليتحدا معا في نقد أولى معالم سلطات القمع (الأب). ولعل خضوع النساء كما تذكر د/ شيرين أبو النجا «هو في حد ذاته المرآة العاكسة لقوة السلطة الأبوية»[1]، والسلطة الأبوية هي «نسق ثقافي – تربوي – اجتماعي محكوم برؤية الرجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنساء، والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضفي قيمة على الأشياء، وكل شيء يكون مهما بمقدار اندراجه في مداره الخاص، وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها وأهميتها، فكل شيء يندرج في علاقة تبعية، وبخاصة المرأة التي تتكرس وجودا في عالمه باعتبارها كائنا تابعا، تكميليا، وتزينيا وموضوعا للمتعة»[2].

تنفتح كوكو سودان كباشي على مركزية العالم وبؤرته المفقودة/ الأب لدى خالدة مصطفى إسماعيل/ الراوية التي تفقد اتزانها ومدارها الفلكي بعدما غاب/ مات المركز فانفكت القوى الجاذبة والطاردة لدى البطلة، لتعيش مع أولى صفحات الرواية حالة الغياب المستمر للذات المتماهية مع فقد الأب «ورغم ذلك كله فإن شعورا هائلا بالغضب تملكني وظل يلازمني منذ ذلك الحين وحتى الآن، فأنا أظن أن ذلك الرجل الذي هو أبي، أفسد حياتي بالكامل، وتركني في نهاية الأمر، أتجرع عذابات عزلة المغتربين، ووحدة الساخطين على الدنيا»[3]. لقد عاشت البطلة في حياة الأب أسيرة لهيمنة القمع المركزي، لسلطة تحنو وتربى، وتربت بكلتا يديها على أكتاف أنوثة لا تستطيع مواجهة أو مجابهة العالم الخارجي «ضغينتي الكبرى والتي طالما حملتها لأبى هو أنه نجح وعلى نحو غير مرئي أو محسوس، في إبعاد كل الرجال الذين حاولوا الاقتراب منى، منذ أن صرت شابة يافعة تلفت أنظارهم، فكلما توهمت أنني وقعت في غرام أحدهم، سرعان ما يداخلني شعور بأنه بالونة ملونة ضخمة ستنفجر وتتبدد عند أول شكة دبوس لها، فالمقارنات بين أي من الذين عرفتهم وبين أبى سرعان ما كانت تتداعى بداخلي، وتحول بيني وبينهم وتتحول إلى قوة مركزية طاردة تنفرني من كل شاب مهما كان»[4]. لقد تسللت سلطة القمع الأبوية ـ وعلى حد تعبير البطلة ـ على نحو غير محسوس أو مرئي لتأسر الابنة/ الأنثى في عالم من العزلة، بعيدا عن كل ما هو ذكوري أو كل ما هو ذكوري غير ناضج إذا ما قورن ببؤرة المغناطيس الجاذب/ الأب.

لقد احتكر الأب فضائل الرجولة والأخلاق، جمعها في جراب سلطة مهيمنة، تدعى التضحية بالنفس أثناء الاشتراك في الحرب التي فقد فيها قدمه، كما تدعي التضحية بالزمن الذي باعه من أجل تربية ابنته «وقد ظل هذا

الأب – وهذا ما ظننته طويلا – مكرسا حياته لي بعد وفاة أمي عندما كنت طفلة رضيعة لم يتجاوز عمرها شهورا قليلة، ولم يتزوج بعد وفاتها قط، لكن ذلك لم يحل بينه وبين عالم من الحبيبات والعشيقات، بت أدرك وجودهن في حياته شيئا فشيئا»(5). إن سلطة القمع التي تتخفى في الحضور الطاغي لهذا الأب ، منعت البطلة فيما بعد من عدم الاقتراب من عالم الرجال لاعتقادها بأن غياب الأب/ موته هو غياب لكل ذكوري ناضج، قادر على جذبها مثلما كان يفعل الأب.

إن الأبوية المتطرفة ليست فقط في ما هو معروف من اضطهاد وظلم وضرب وتوبيخ أظهرته على مر الأعوام تلك الصورة الأبوية الفظة ، الأبوية الفظة هي امتلاك وقمع وسيطرة، الأبوية مركزية تسعى لجذب الغير لتضعه تحت سيطرتها وسطوتها وأسرها. هذا هو ما تسعى إليه الأبوية وتريده ، ومن أجل هذا السعي ورغبة في تحقيق الغاية تتخذ الأبوية أشكالا عدة ومظاهر قمع مختلفة، أعلاها ما هو معروف ومرصود عبر العديد من البحوث الاجتماعية والأدبية وأدناها ما هو بين يدينا من تمحور وتخف ظاهره الرحمة وباطنه العذاب. ولذلك لا تختلفً الأبوية الفظة عن الأبوية المتخفية ، الآسرة ، لأن كليهما وجهان لعملة واحدة أو لأن كليهما يستمد وجوده من سلطات قمعية تظهر كنور الصباح في الأبوية الفظة وتتخفى فيما ظاهره الرحمة مع التي باطنها العذاب. وهكذا تدير هذه الأبوية المتخفية/ الآسرة حياة البطلة التي فسدت حياتها وتعطنت بعدما تغلغلت بداخلها كل عناصر الحضور الخفي للسلطة القمعية «وهكذا أفسد أبي علاقتي بذلك الشاب ، وعلى طريقة إدارة الصراع عن بعد... فلقد كان من الصعب عليه أن يفهم كيف أن أبي مازال مصرا على إقناعي حتى بعد وفاته، بأنه الرجل الوحيد المطلق الرجولة في هذا العالم، وأن كل ما عداه من الرجال سيظل في حدود النسبي، وأظن أنني لهذا السبب بت أكرهه.. أكرهه إلى حد البكاء عليه كلما تذكرته بين الحين والحين.. ولم لا.. ألم يفسد حياتي»(6). لقد مات الأب ولكن قمعه، سطوته، هيمنته، أسره، جاذبيته ظل ملاحقا للابنة/ الأنثى، لأنه ببساطة بذر البذرة، شيد المطلق وترك الفروع تحوم حول النسبي.

ثانيا – ثالوث القمع المركزي:

من سلطة القمع الأبوية ذات الوجوه المتخفية تنتقل سلوى بكر ببطلتها إلى عرض نسق آخر من أنساق القمع، تستكشف البطلة من خلاله دبيب السوس الناخر في قاع المجتمع. تستلهم من خلاله ضرورة اشتراكها في إحدى جمعيات حقوق الإنسان التي ما وجدت – في الأصل – إلا للبحث عن حقوق – بالفعل – مسلوبة من كل إنسان. من الأسر الأبوي الفردي الذي تستشعره البطلة في حياتها

الرخوة قبل ممات الأب ، تنتقل البطلة/ المحامية – التي انفتحت على العالم لتتعرف دروبه – إلى قاع المجتمع «لقد كانت قضية محمد عبد الحفيظ بركات هي بداية خروجي من القوقعة، فقد اكتشفت خلال بحثي تفاصيل هذه القضية، أنني عشت حياة رخوة ، محدودة، بجدران بيتي وجدران الجامعة التي تعلمت فيها، وعالمها الضيق المحصور...»(7). محمد عبدالحفيظ بركات هو الوجه الثاني من وجوه المقهورين ، المقموعين في حكاية خالدة مصطفى إسماعيل. ينضاف محمد عبدالحفيظ بركات بحكايته وشخصه ليتحول الحكى من السرد الذاتي إلى السرد الموضوعي. من ضمير (الأنا) إلى ضمير (الهو). من قمع الذات إلى قمع الآخر تحط قصة بركات لتحكى عن ثلاثية القمع المركزي.

1 – **الفقر**:

محمد عبدالحفيظ بركات عامل فقير في الشركة العامة للحاصلات الزراعية التي يعمل بها ثماني عشرة ساعة يوميا ، سبعا منها في الشركة «والبقية في تنظيف شقق وبيوت بعض موظفي وموظفات الشركة الذين استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وذلك حتى يتمكن محمد عبدالحفيظ أن يلقم سبعة أفواه مفتوحة بالخبز والطعام، إضافة إلى فم أمه المسئول عن معيشتها والتي تقيم معه بالبيت ذاته ، وفم زوجته ، فهي من المستحيل أن تعمل خارج البيت لتساعده وهى المرأة المسئولة عن الطبخ والكنس والغسيل لعشرة أشخاص بالتمام كل يوم»(8). لم يستطع الفقر أن يفقد بركات توازنه إلا بعدما سلب منه آخر متع حياته «وهى متعة شراء كيس لب أبيض بخمسين قرشا وقزقزته عند انتهاء شغله بعد الظهر كل يوم، والسير إلى البيوت التي يعمل بها في ضواحي البلد»(9).

2 – **الجهل**:

يعد جهل بركات أحد العوامل الرئيسة التي قادته إلى قاع الفقر، إذ أدى به الجهل لأن يعول أسرة كبيرة، ما كان له أن يتحمل مسؤوليتها لولا جهله الذي دفعه لأن ينجب سبع بنات «أصر على إنجابهن بدأت واحدة تلو الأخرى، مراهنا على القادر الجبار أن يأذن ذات يوم وتكون واحدة منهن ولدا ، ولكن محمد عبد الحفيظ بركات لم يكسب الرهان ، فاضطر إلى اعتزال لعبة الحفاظ على النوع البشرى»(10). لقد سيطرت فكرة الحصول على الولد – كأحد الأفكار المنتجة في المجتمع الذكورى – على عقل بركات حتى أصبح موحولا بسبع بنات زادوا بلته طينا.

3 – **المرض**:

المرض هو النتيجة الحتمية لفقر مدقع وجهل مظلم، أصيبت به أمه التي داهمها الفشل الكلوي ثم أصيب هو به بعدما فقد قدرته الغريزية وأصبح هيكلا من الزجاج الهش. وأمام

هذا الثالوث المحكم ينفجر بركات صارخا في وجه رئيس الجمهورية الذي يرسل إليه ببرقية طويلة يعبر فيها عن شكواه من الضيق والغيظ الذي يمور في نفسه ، ولكن النهاية كانت في قضية تعذيب تعرض لها الرجل على أيدي رجال مباحث أمن الدولة الذين عدوه واحدا من أعضاء الجماعات الإسلامية المحظورة «لأنه كان يرتدي وقتها جلابية وشبشبا وذقنه طويلة لأسباب غير دينية على الإطلاق»(11). لقد قرر بركات الموت انتحارا ـ إذ يعد الانتحار هو الطريق الوحيد للموت الإرادي ـ ولكن محاولته باءت بالفشل ليتملكه – ونحن معه – «شعورا عارما بالذل والقهر من كل الأطراف»(12).

ثالثا – القهر العام وأتون النيران:

تأتى قصة رودلفو، الشاب المكسيكي، الذي التقى مصادفة ببطلة القصة لتكتمل صور القمع المترتبة بشكل تصاعدي من الأدنى للأعلى في رواية سلوى بكر. وحكاية رودلفو توضح – ولأقصى درجة ممكنة – مدى الظلم الذي راح ضحيته مصريون فقراء لا ذنب لهم، ألقوا في أتون نار مستعرة. تتوارى حكاياتهم في أوراق أثرية عفا عليها الزمن. أكلت بعضها نيران السحر والشعوذة ، ليظل المسكوت عنه والمخبوء تحت قاع المجهول شاهدا على ما حدث لعثمان حفني ورفاقه.

قصة الفرقة العسكرية المصرية التي ذهبت لإخماد ثورة الهنود الحمر في جنوب المكسيك تكشف نفسها بفعل الصدف الملقاة في طريق الراوية/ خالدة مصطفى إسماعيل عن طريق :

1 – **البداية**: بلقاء البطلة برودلفو في الطائرة – بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر – وهو اللقاء / البذرة الذي/ التي من خلاله/ خلالها تطفو حكاية الفرقة العسكرية المصرية على سطح الأحداث «أما جدي المصري فقد جاء ليشارك في الحرب الأهلية عندما بلغت عمليات النهب والاقتسام الاستعماري ذروتها بين الدول الأوروبية المختلفة والمستوطنين الأمريكان الذين راحوا يقضمون قطعة تلو أخرى من أراضى الهنود الحمر الذين أبادوهم في أميركا الشمالية والوسطى، وها أنا الآن – وكما ترين – نتاج كل هذا»(13).

2 – **كشف المخبوء**: تعد المذكرات الشخصية لإمام الفرقة العسكرية المرسلة إلى فيراكروز، النص المهيمن، الكاشف عن القمع المتضافر بالأنا والآخر (خالدة/ بركات) والمسكوت عنه. تتسلم خالدة أوراق الشيخ عثمان ليتزايد همها العام عبر اختلاطه بالخاص «كانت هناك رزمة من الأوراق الصفراء، وضعت بين دفتي جلدتين ذاتا لون أخضر داكن قديم وربطت جيدا بشريط من المخمل

الأحمر ، وعندما بدأت أتلمس الصفحات المدونة بقلم كوبيا أزرق، والتي تلاعبت بملامح حروفها السنون الطويلة، فبهتتها وأوهنتها ، خيل لي أن هناك رائحة غريبة تفوح منها.. رائحة تخالطت فيها روائح البحار ، بملح دموع قديمة سقطت عليها هنا وهناك ، وأوراق عشب غابات بعيدة جعلتني أسرح بفكري بعيدا ، مفكرة : ماذا يا ترى سيكون وراء هذه الأوراق»[14].

3 – **قراءة التاريخ:** بعثور البطلة مصادفة على مقالة بطولة الأورطة المصرية في المكسيك والمنشورة في إحدى الصحف اليومية، يتأكد دور الصدفة كتيمة تلعب المؤلفة على استخدامها للكشف عن الجوانب التاريخية المسكوت عنها، عن الثغرات التاريخية المهمشة، عن الوعي التاريخي المقموع والمتواري في بطون الكتب. لقد وقفت البطلة مذهولة أمام هذا الكم الهائل من الأحداث التاريخية التي لم تعلم عنها شيئا حتى أنهت تعليمها الجامعي «فأنا في الحقيقة لا أعرف شيئا عن وقائع التاريخ الذي سرده ، وأعترف بأنني لم أتعلم شيئا في المدرسة ولا في الجامعة يتعلق بتاريخ الهنود الحمر»[15]. وأمام هذا الجهل العلمي – والذي يحيل على فشل المنظومة التعليمية في تثقيف الطلاب ، ودفع حركة القراءة التي تزدري «صفحة الرأي والمقالات التي لا يقراها أحد»[16]، تنفتح الشهية القرائية – إذا صح التعبير – على كل ما هو تاريخي وحكائي، يعضد من فهم الحاضر ويكشفه من خلال حركة إسقاطيه على تاريخ مجهول الهوية. **تجد الشهية القرائية بغيتها في:**

أ – قراءة ما يتعلق ببطولة الفرقة العسكرية المصرية في حرب المكسيك وذلك من خلال كتاب مترجم، إذ لم تجد البطلة أية دراسات – عربية – أو أبحاث تتناول هذا الأمر «وجدت أخيرا كتابا كتبه د/ لينوار تشامبرز رايت، ترجمته وعلقت عليه د/ فاطمة علم الدين عبد الواحد»[17].

ب – قراءة تاريخ الثورة العرابية التي حاولت البطلة ربط أحداثها بأحداث ما جرى للفرقة العسكرية المصرية في حرب المكسيك «هل ما حدث في المكسيك لجنود هذا الآلاى، كان سببا في تمرده ورفضه العبودية والاستمرار في التعامل مع الجنود السودانيين والمصريين كحد أدنى وأقل شأنا من الضباط الأتراك؟، أو كما قال عرابي للخديوي: لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا ولن نكون عبيدا بعد اليوم»[18].

لقد كشفت المؤلفة بوعيها الخاص والعام عن الكثير من طبقات القمع التاريخية المسكوت عنها ، حاولت بطرق غير مباشرة ربط حاضرها الخاص ، بماض ممتد بجذوره في أرض لا تنبت

غير الظلم ولا تثمر غير القمع ولا تطرح إلا المهمش. ولذلك فلم تعد قضية محمد عبدالحفيظ بركات أو قضية الحاج أحمد هدوجة أو قضية علاء السناري أو قضية عبدالنبي إدريس أو حكاية عم منجلي الطباخ بالإضافة للكثير من الحكايات المضمنة في قصة عثمان حفني هي مناط الحكي الخالص لذاته ، إذ إنها حكايات تبدأ من نقاط متشظية عند الراوية ولكنها تتجمع في نهاية المطاف عند بؤرة واحدة. بؤرة الظلم والقمع والتهميش والقهر والاستعباد لكل المصريين عبر تاريخهم الطويل ، هي المرتكز ، والمنبع ، والمعين الذي لا ينضب، والنهر الذي لا تجف شرايينه عن إمداد الراوية بكافة الحكايات التي تنضاف إلى أنساق القمع التي وإن تعددت أشكالها فإن جوهرها سيظل واحدا «الموضوع لم يعد بالنسبة لي، مسألة شخص يبحث عن عائلته المفقودة ، وجده البعيد ، بل هو موضوع بشر وأناس أنتمي إليهم أنا الأخرى ، انتماءً أكبر، بشر وأناس عاشوا وماتوا دون أن ينتبه أحد إلى حياتهم ، أو يهتم بها ، بكل ما حوته من آلام وآمال ، ودموع حرب.. لم يختاروا يوما دخولها أو المشاركة فيها ، وأجبروا على أن يكونوا وقودها ونارها إجبارا»[19]. وفي سبيل غايتها التي اختطتها لنفسها منذ البداية ، ذهبت سلوى بكر لإنشاء عالم فني تعضده الكثير من التقنيات الفنية ، ولعل أهمها :

1 – الصفحة ضمن الصفحة:

الصفحة ضمن الصفحة تقنية فنية ترتبط مع العديد من التقنيات الأخرى ـ بفضاء النص الذي يعد اللعب الجمالي على وتيرته أحد مظاهر التشكيل في الرواية الحديثة وهو «يأتي وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء»[20]. وقد أطلق عليه د/ لحمداني مصطلح التأطير لأنه «يأتي داخل إطار من الكتابة متنوعة»[21] وأعتقد أن «مصطلح التأطير لا يفي بالغرض، لأنه يحدد بداية ما أطر بإطار، ولا يلتفت إلى أشكال أخرى تدخل في المضمون دون أن تحدد بإطار»[22]. ولذلك ينص ميشال بوتور على أنه «قد تكون هذه الورقة البيضاء منظمة تنظيما كافيا بحيث لا تحتاج إلى إطار»[23]. ولقد بنت سلوى بكر معمار روايتها بناء على هذه التقنية، بدأتها مع محمد عبدالحفيظ بركات الذي أخذت – البطلة – تتصفح أوراق قضيته، عارضة بشكل جزئي لنص الخطاب الذي أرسله بركات لرئيس الجمهورية ثم توسعت – وبشكل كلي – في استخدام هذه التقنية وذلك عندما بدأت في سرد حكاية بطولة الأورطة المصرية في المكسيك، وهو السرد الذي تخلت فيه المؤلفة عن الحكى بضمير الأنا لتعرض وبالصدق الفني – لا التاريخي – أكثر من أربعين صفحة – مرقمة/ منظمة تنظيما كافيا – كتبها إمام الفرقة العسكرية في صيغة مذكرات يومية عما حدث له ولرفاقه في هذه الحرب. وتشكل

هذه المذكرات 22 ٪ – تقريبا – من حجم الرواية التي تقع في 184 صفحة. وقد اعتمدت سلوى بكر في عرض هذه الصفحات على منهج انتقائي يدخل صفحات المذكرات ضمن صفحات الرواية طبقا لبناء حدثي يعلو ويهبط أثناء قراءة البطلة لهذه المذكرات. ولقد أحدثت هذه المذكرات قطيعة نصية مع النص الأول في الرواية ، كما أحدثت بعرضها المتتالي نتوءا واضحا يقطع ـ وعلى حد تعبير ميشال بوتور ـ « علينا بقسوة ما نقرأ»(24).

لقد فرضت صفحات المذكرات نفسها كصحف نصية مهيمنة على بناء الرواية ، تتشابك معها وتتداخل حتى تحين لحظة فض المنازعات بتدخل القارئ الذي يقيم الحدود بين الراوي الأصلي/ خالدة ، والراوي التحت السردي/ عثمان حفني ، ومن أجل إقامة هذه الحدود ينبغي على القارئ الفطن/ الناقد إقامة الجسور بين الراوي والمروى له ، وهما النمطان اللذان يتشابكان في اللعبة السردية على النحو الآتي :

راوٍ أصلي/ خالدة ←——— يحكي عن راو تحت سردي / بركات ←—— ثم يتحول الراوي الأصلي/ خالدة ←——— لمروي له في وجود الراوي الفرعي/ عثمان حفني الذي يروي عن رواه تحت سرديين/ شخصيات الأورطة.

2 – النهاية المفتوحة:

ثمة أربع حكايات رئيسية في رواية سلوى بكر وهى :

- حكاية خالدة.
- حكاية بركات.
- حكاية خالدة مع رودلفو.
- حكاية الأورطة بأكملها، وتشمل الكثير من الحكايات الفرعية بداخلها.

ولم تشأ المؤلفة أن تضع أية نهايات أو تقيم أية حدود تؤطر بها النقطة الأخيرة في أي من هذه الحكايات. ولعل رغبة المؤلفة في عدم وضع الكلمة الأخيرة لأحداث هذه الحكايات يدل على رغبتها فقط في طرح الأسئلة ، إذ إنها لم تشأ الإجابة عن وضع أي تصور منطقي/ طبيعي لهذه الحكايات ، ولذلك لجأت إلى الفانتازيا من خلال إقامة محكمة خيالية ، جعلت فيها –كوكو سودان كباشى ومحمد عبدالحفيظ بركات وعثمان حفني – القضاة وأصحاب القرار، وفي المقابل وضعت الحكام والمستعمرين/ نابليون والخديوي سعيد ومكسيميليان في قفص الاتهام. ولعل تصور سلوى بكر عن النهايات المفتوحة كمدخل شرعي لقص الحداثة أكبر دليل على رغبتها في ارتياد مناطق مجهولة والسير في طرق وعرة تحاول طرقها من كافة الاتجاهات.

الهوامش

(1) د / شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي – مكتبة الأسرة – ط 2002 - ص 42.

(2) عبدالله إبراهيم: الأبوية الزكورية والسرد التفسيري (تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ) - مجلة فصول - العدد 65 - 2004 ، 2005 - ص 279.

(3) سلوى بكر : كوكو سودان كباشي - دار ميريت - ط1 - 2004 - ص 6.

(4) نفسه : ص 7 ، 8.

(5) نفسه : ص 8.

(6) نفسه : ص 13 ، 14.

(7) نفسه : ص 23 ، 24.

(8) نفسه : ص 18.

(9) نفسه : ص 18 ، 19.

(10) نفسه : ص 18.

(11) نفسه : ص 23.

(12) نفسه : ص 21.

(13) نفسه : ص 36.

(14) نفسه : ص39 ، 40.

(15) نفسه : ص 36.

(16) نفسه : ص 92.

(17) نفسه : ص 93.

(18) نفسه : ص 158.

(19) نفسه : ص 144.

(20) د/حميد لحمداني : بنية النص السردي - المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء - ط2 - 1993 - ص57.

(21) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة - (ترجمة) فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - ط3 - 1986 - ص129.

(22) نبيل حمدي الشاهد: البنية القصصية عند سليمان فياض - رسالة ماجستير - مخطوط في معهد الدراسات الإسلامية - ص 301.

(23) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة - مرجع سابق - ص 129.

(24) نفسه : ص 130.

* * *

المهاد القرآني لنظرية سرد عربية

محمد فكري الجزار

لا شيء يخص اللغة وأداءاتها ، من قريب أو من بعيد ، إلا وللقرآن الكريم فيه قول ، إن صراحة ومباشرة ، أو كما يقول أهل «الأصول»: نصا ، أو ضمنا وبطريقة غير مباشرة . وليس هذا موقفا دينيا بقدر ما هو موقف علمي ، إذ إن علوم العربية وآدابها نشأت – أصلا – انطلاقا من القرآن الكريم تأسيسيا، وعودا إليه تطبيقيا .

ومما لا شك فيه ألاّ إمكان لفاعلية منهج نقدي دون مظلة من نظر فلسفي أو شبه فلسفي في موضوعه . ومن هنا كانت نظرية الأدب ضرورة ، ليس لفهم الظاهرة التي نسميها أدبا قبل أن تتحقق في نصوص ، وإنما لفاعلية المنهج نفسه . إذ لا حركة لمقولاته الخاصة والنوعية إلا على هدى من مقولات أكثر تعميما وشمولا .

ولما كانت النظرية أكثر انتماء إلى المؤسسات الأدبية منها إلى النص الأدبي ، فهي أكثر مقاومة للتغير ، كما إنها تمتلك قدرا غير هين من الصوابية ، وذلك من قيامها على استقراء النصوص الأدبية . وحين تتناقض النظرية والمنهج يجب على أي منهما أن يزول عن مواضعه .. إن ما نزعمه، بل ما نعتقده ، أن نظرية الأدب ضرورة منهجية نقدية ،

ومن هنا كان جدواها ، لا أكثر ولا أقل ، فنظرية الأدب تحدد ماهية الأدبي ويستظهر المنهج النقدي التجليات المتنوعة لهذه الماهية نصيا . كما أن نظرية الأدب تحدد ماهية الأنواع الأدبية ضمن منظومة متكاملة من الخصائص ، ثم يبني المنهج النقدي تصورات مقاربته للنصوص على هيئة هذه المنظومة .

وحين يكون المنهج النقدي مستوردا من ثقافة أخرى حاملا - ولا شك - وسم هذه الثقافة وغاياتها وحتى طرائقها في خطاب الآخرين من غير أهلها ، يصبح وجود النظرية أكثر وجوبا وضرورة . حدها نظرية الأدب ، والحال هذه ، تضبط حدود المنهج وتؤطر حركة مقاربته للنصوص ، ومن هنا الأهمية الأقصى لأن تكون نظرية أدب في موقعها الأصيل من ثقافة النص الأدبي الذي يقاربه هذا المنهج أو ذاك ، حيث لا يهم من أين جاء ، مادام فاعلا تحت رقابتها .

وقد شاع في خطابنا النقدي نسبة الرواية العربية إلى الأصول الغربية ، ملتفتين على استحياء إلى بعض الظواهر القصصية في أدبنا العربي ، دونما اهتمام بتفعيلها وتأصيل ما بين أيدينا من منجز الآخر الغربي بما خلفنا من تراث عربي . وما من سبب يمكن أن نتعلل به لغفلة هؤلاء ، ولا عذر يمكن أن نتلمسه لهم ، ولنا من ديننا ، وليس تراثنا فحسب ، ما يمكننا من إقامة حوار فاعل مع كل ما يرد إلينا من سوانا . إننا لنزعم أن في خطابات تراثنا الديني والأدبي وربما البلاغي والنقدي ما يمكن أن يكون إطارا مهما لقيام نظرية أدبية متكاملة حول النوع الأدبي الذي عانى ما عاناه من تغريب نظريات ومناهج وحتى تاريخ أدب .

وإذا كانت الأرض ماتزال على جهاتها الأربع ، فلا يمكن اعتبار «الغرب» حتمية ثقافية، مثلما لم يجعله الله حتمية جغرافية . والبقاء - في ظل السقوط المعرفي للنظرية السردية الغربية - في موقف الامتثال والإذعان لها لن يكون أكثر من سيكولوجيا مريضة تحيا قناعة بدونيتها وجوديا وإنسانيا ، وليس معرفيا فحسب . وإلا فليفتش كل في ثقافته ، وليعد كل إلى تراثه ، بحثا عن بدائل من ذلك السقوط الحداثي الذي روجناه للغرب عندنا بأكثر مما كان يحلم الغرب نفسه .

بدءا ، لا مجتمع بلا قص ، بل بلا تاريخ قصصي ، هذه حقيقة لم تكن بحاجة إلى ناقد مثل «رولان بارت» ليتكلف مشقة النص عليها في كتابه «التحليل البنيوي للقصص»، ولا أن نكلف أنفسنا مشقة الاقتباس منه ومعاناة إعادة قراءته ، كما في الفصل الثاني من الكتاب .. إنها مسلمة اجتماعية ، فحياة الإنسان داخل جماعة هي - بمعنى ما من المعاني - قصة وإن لم تكتب، أو يُتَواضَع على مصطلحها، بل إن تاريخ

الجماعات والمجتمعات هو قصص وإن تقنع بشكل أداء يعطي خطابه خصوصيته النوعية .

وعلى هيئة المجتمع، تكون قصصه وتكون فنيات هذا القصص أيضا ، وتاريخ العرب قبل الإسلام عرف أنواعا من القصص الشفوي ، منها «الأخبار»، ومنها «السير»، ومنها «قصص قصير» صاحب الأمثال شارحا مناسبتها التي أطلقت فيه . ولكن ، نظرا للارتباط الوثيق بين الأدب الشفوي ، بكافة أنواعه ، وبين مجتمعه ، فإن المجتمع من حيث نمط الإنتاج الاقتصادي فيه ، والنظام الاجتماعي الناشئ عنه ، ومنظومة القيم المبرّرة لهذا النظام - كل هذا يجعل الحراك الاجتماعي ينتخب من الأنواع الأدبية الأكثر ملاءمة لمطلوباته منها .

كل هذا جعل كلا من «الشعر» و«الخطابة» النوعين الأدبيين الأوثق علاقة بالمجتمع ، إليهما - وحدهما - يفزع الناس كلما اجتمعوا على أمر من الأمور، وبهما ينتصفون من بعضهم بعضا ويتفاخرون على بعضهم بعضا ، وفيهما يسجلون مواقفهم. وهذا الاهتمام المجتمعي بذينك النوعين جعلهما محل رعاية إبداعية تحسينا وتطويرا ، حتى امتلك كل منهما شعريته النوعية الخاصة به بالمفهوم النقدي الحديث للشعرية . بينما ظلت الأنواع القصصية أنواعا اجتماعية عامة ، غير منسوبة إلى أحد ويتداولها كل أحد، فظلت خارج دائرة التطور الأدبي ، وبالتالي لا نعجب ألا يُصطلح عليها أحد كأنواع أدبية . فلا عجب - إذن - أن نجد الحركة المعرفية التي نشأت بعد ظهور الإسلام تسقطها تماما من اعتبارها ، فلا تعرج إلى شيء منها إلا على استحياء ، إن لم نقل : وعلى ضجر، بل وجدناها - وقد جوبهت نصيا بجنس أدبي يكاد يتحدث نصه عن خصائصه - تتأول لغويا دلالة كلمة «قص» و«قصص»، كما تتأول الدلالة السياقية لحضور الكلمتين في القرآن الكريم ، كما سنرى لاحقا ، فتبرّر بالتالي إلحاقهما بالجنسين المركزيين : «الشعر» و«الخطابة».

وبغض النظر عن تاريخ القصص العربي الذي سبق الإسلام - وهو تاريخ غير قصير - فقد كان ختام هذا التاريخ كله نزول القرآن الكريم الذي عهد إلى الفن القصصي ببعض مقاصده وبخاصة في قصص بعض أنبياء الله صلوات الله وسلامه على نبينا وعليهم . فاختيار القرآن الكريم للأسلوب (الفن) القصصي يقوم - أولا - على معرفة مسبقة للمخاطبين به ، ثم إنه - ثانيا - يقدم قصصه ضمن صفة الإعجاز التي لجميع النص القرآني .

هاتان نقطتان في غاية الأهمية لما نحن بصدده ، فثمة مشترك ما بين طرفي الاتصال على الأسلوب وثمة مباينة تامّة بينهما على قاعدة صفة تجليه المعجزة . وهذا يعني ، منطقيا ، أن القصص القرآني ينطوي على كل ما يمكن أن

يوجد في الفن القصصي بالغا ، في رحلته باتجاه المستقبل ، ما يمكن أن يبلغه من تطور وحداثة . وأكثر من هذا ، يمكن أن تستنبط منه أصولا لبناء نظرية أدبية للسرد الأدبي ، بالمفهوم الكلاسيكي لنظرية الأدب .

وقبل أن نفصّل القول في هذا القصص من التنزيل الكريم ، لنبدأ من اللغة نظاما ومعارف، إذ لا أدب ، فضلا عن أنواع أدبية ، إلا وابتدأ من مقولة لغوية أساس ..

خطاب المعجم:

لأن المعجم هو – في معنى من معانيه – بنية من التراكمات التداولية التي توسلت بالنظام اللغوي لأداء مقاصدها ، ينكشف فيه المسكوت عنه في تلك التداوليات ، نجد ابن منظور يروي عن «الليث» قوله : «القصّ فعل القاص إذا قص القصص، والقصّة معروفة. ويقال في رأسه قصة يعني جملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: ﴿**نحن نقص عليك أحسن القصص**﴾، أي نبين لك أحسن البيان، والقاص : الذي يأتي بالقصة على وجهها»(1). ويضيف بعد استطراد إلى معان أخر : «والقصّ: الخبر وهو القصص. وقصّ عليّ خبره يقصه قصا وقصصا: أورده . والقصص : الخبر المقصوص .. والقص: البيان ، والقَصَص بالفتح : الاسم ، والقاصّ: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها»(2)..

واضح من حديث المعجم هذا أن ثمة اتجاهين لدلالة كلمة «القص»، فاتجاه لغويّ خالص ، واتجاه دينيّ خالص كذلك . والغريب أن المعجم – وربما في مرة من المرات القليلة – لا يربط بين الدلالات في الاتجاهين ، ويتركها على اختلاف ما بينهما . فالقصة – لغويا – «الخبر»، وفاعلها «القاصّ»، وفي انتقالة مفاجئة تكون القصّة: «البيان». وقد يعترض أحد أن هذا البيان هو البيان عن وقائع الخبر ، وقد يجوز هذا الاعتراض، لولا أن لكلمة «البيان» قوة دلالية في «القرآن الكريم»، فقد سمّى الله عز وجل «القرآن الكريم» بيانا، وذلك في قوله: ﴿ **هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِلْمُتَّقِينَ** ﴾ (آل عمران: 138). كما للكلمة قوتها الاصطلاحية في الخطاب البلاغي، إذ تُحيل إلى ثالث ثلاثة هي علوم البلاغة العربية .

ويترك «ابن منظور» دلالة «القص» متوترة بين عموم إحالتها إلى جنس أدبي بعينه وخصوص دلالتها سواء على «القرآن الكريم» أو «علم البيان» من البلاغة . هذا التوتّر الذي لم يخفّف منه المركز الدلالي للكلمة ، أعني "قصّ الأثر أي : اقتفاؤه . ولا يجدي التشبيه أن «قاص الخبر» مثل «قاص الأثر» في تتبع ما يريد ، أكان معاني الخبر وألفاظه ، أم ما تركت الخطى على الأرض من علامات. لكننا نتوقف أمام وحدتين دلاليتين مهمتين وردتا فيما سبق، الأولى: كون القصة معروفة ، وهي – فعلا – كذلك في كل قوم وفي كل ثقافة ، كما سبق القول. والأخرى:

كون القاص قاصا لكونه يتتبع معاني قصته وألفاظها .

والعجيب الغريب أن معروفية القصة وفاعلها: القاصّ، لم تُفد شيئا في توجيه دلالة الكلمة حين ترد في القرآن الكريم. وكأن حمل المعجم للدلالة الإسلامية على الدلالة الجاهلية أصاب المعجم بحرج انعكس في هذا التوتّر الذي نلحظه بين نوعين من الدلالات، بين الدلالة الغوية فعلا ، أعني: الإتيان بالخبر على وجهه. وبين الدلالة الناتجة عن تأثم المعجم من أن يمنح الكلمة نفسها الدلالة نفسها حين ترد في القرآن الكريم فألحقها بالبيان، وهو ما لا يميزها من كلمات أخرى وصف بها القرآن الكريم في أكثر من موضع وبأكثر من صيغة، يقول عز وجل ﴿ **هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ وَهُدىً وَمَوْعِظَةٌ لِلْمُتَّقِينَ** ﴾ (آل عمران : 138) ويقول ﴿ **وَنَزَّلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ تِبْيَاناً لِكُلِّ شَيْءٍ وَهُدىً وَرَحْمَةً وَبُشْرَى** ﴾ (النحل: من الآية: 89) ويقول ﴿ **الر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ وَقُرْآنٍ مُبِينٍ** ﴾ (الحجر : 1).

لقد نظر المعجم إلى الآية القرآنية: ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ** ﴾ (يوسف: 3) نظر إليها من منظور الآيات السابقة فعمّم دلالتها من الإحالة الخاصة جدا إلى القصة المعروفة – على حد قول صاحب اللسان نفسه – لتدخل في دلالة عامة محيلة إلى القرآن الكريم كله. والتأثّم الديني – حين يكون في غير موضعه – حجاب عن الحقيقة ، فلا يعقل أن نقول عن القرآن كله قصة باعتباره بيانا للناس كما وصفه رب العزة، كما لا يعقل أن نقول كل قصة بيان وليس كل بيان قصة ، فالبيان صفة جامعة يمكن أن يوصف بها كل أداء لغوي إذا اجتمعت فيه عدة شروط ، ومن ثم فليس من وظائفها التمييز بين هذا الأداء أو ذلك. وعلى ذلك فالترادف الذي اصطنعه المعجم اصطناعا ، على قاعدة التأثّم الديني ، بين القصة القرآنية والبيان أمر فيه نظر ، إن لم نقل أنه ترادف مردود ، ليس فقط بل ذو نواتج خطرة على اللغة من جهة ، وعلى القصة القرآنية نفسها من جهة أخرى .

هذا بالنسبة لكلمة «قص»، والكلمة تُتداول، في السردية الغربية، بشكل يتراوح بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي. أما الكلمة ذات السيادة المصطلحية فهي «السرد» narrative االذي يضم تحته أنواع القص كافة، وكلمة «السرد»، في العربية، له عدة معان، يجمعها صاحب اللسان في مقدمة حديثه عن الكلمة بقوله : «السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا»(3). والتتابع منظور فيه إلى زمن الخطاب المسرود نفسه، وهي خاصية ينفرد بنا النوع الأدبي: «القصص» دون سواه.

ثمة لفتة مهمة أوردها ابن منظور يمكن

أن تسهم في منظورنا العربي للسرد، يقول «سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا كان جيد السياق له»[4] ومن ثم يضاف إلى محض التتابع بعدا بنائيا يخص الكيفية المتماسكة والمنسجمة لحدوثه، أي: جودة السياق. ولربما في هذه الكيفية – تحديدا – تقع دلالة قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ * أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** ﴾ (سبأ: 10، 11).. فالتقدير – هنا وحسب السياق – بمعنى الإحكام، و«السرد» النسج، ومن ثم يكون الناتج أي التطابق بين طبيعة الناتج وماهية الوظيفة المقصودة منها.

ويرصد الراغب الأصبهاني البعد الاستعاري في الاستخدام القرآني لكلمة: «السرد»، فيقول: «السرد خرز ما يخشن ويغلظ كنسج الدرع وخرز الجلد، واستعير لنظم الحديد قال: ﴿ **وقدر في السرد** ﴾»[5].. إن دلالة النظام في كل من الخرز والنسج والنظم، من حديث الراغب، تؤكد على البعد البنائي في معنى الكلمة: «السرد». إذن، لدينا للسرد عدة معان: التتابع، النظام، التماسك الداخلي النوعي، لكونه مرتهنا إلى الوظيفة. وكأننا إزاء مادة السرد الأولية: الخبر، ثم تنظيمها الزمني، وأخيرا بنائها الوظيفي. وكل هذا من عناصر السردية الغربية موجود في لغتنا وقرآننا قبل قرون من النظرية السردية، وجود القصة في ثقافتنا قبل قرون أكثر من الإبداع الغربي لها.

خطاب النحو:

في نحونا العربي أشكل، فيما أزعم، أحد الضمائر على النحويين، فقد تأبى على تصنيفهم الثلاثي المحيل إلى اسم سبق، فتحدثوا عن ضمير القصة أو الحكاية أو الشأن، ثم أشكلت، فيما أزعم كذلك، بعض الجمل عليهم، فأولوها بتقدير ضمير للقصة (أو .. أو ..) محذوف. فما هو هذا الضمير المشكل؟ ..

مفهوميا، يقول أبو البقاء الكفوي في «الكليات»: «وإذا وقع قبل الجملة ضمير غائب إن كان مذكرا يسمى ضمير الشأن.. وإن كان مؤنثا يسمى ضمير القصة، ويعود إلى ما في الذهن من شأن أو قصة، أي: الشأن أو القصة مضمون الجملة التي بعده. ولا يخفى أن الشأن أو القصة أمر مبهم لا يتعين إلا لخصوصية يعتبر هو فيها ويتحد هو مع مضمونها في التحقيق، فيكون ضمير الشأن أو القصة متحدا مع مضمون الجملة التي بعده، ولهذا لا يحتاج في تلك الجملة إلى العائد إلى المبتدأ..»[6].

وقاعديا، هو ضمير يلزم الإفراد والغيبة، ويأتي متصلا ومنفصلا ولكنه يخالف سائر الضمائر في أنه لا يعطف عليه، ولا يؤكد، ولا يبدل منه، ولا يتقدم خبره عليه، ولا يفسّر إلا

بجملة اسمية خبرية ، ولايقوم الظاهر مقامه ، وجملته المفسِّرة لها موضع من الإعراب ، ولابد أن يكون مبتدأ ، أو ما كان أصله مبتدأ ثم دخل عليه ناسخ. ويأتي ضمير الشأن مستترا أحيانا كثيرة . وخبر ضمير الشأن جملة خبرية متأخرة عنه ، وقد ندر مجيئه مفردا ، وهو يأتي – أيضاً – اسما للحرف المشبه بالفعل «أن» إذا كان مخففاً من الثقيل «أنّ»..

فيما يبدو أننا إزاء ضمير نوعي، وما زعمناه من إشكاله يتمثل في كونه «ضميرا» خارج وظيفة الضمائر كافة دلاليا وتركيبيا. وفي موقعه من الكلام: مبتدأ ، وفي شرط أن يكون خبره جملة وتحديدا اسمية. ويأتي ضمير الشأن – كما يقال – حين يراد تفخيم أمر أو تعظيمه في نفس المستمع بالتشويق إليه ، فيأتي بضمير، بعده جملةٌ تبيّن الغرضَ منه. ومن أقرب أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ **قل هُوَ اللهُ أحدٌ** ﴾ (سورة الإخلاص: 1): فـ [هو] ضمير الشأن، وجملة [الله أحد] بيّنت الغرضَ منه. و ﴿ **إنها لا تعمى الأبصار** ﴾ (سورة الحج : 46) فـ [ها] ضمير القصة..

يقول «السيوطي»: «.. وهو ضمير غائب يأتي صدر الجملة الخبرية دالا على قصد المتكلم استعظام السامع حديثه.. والفرق بينه وبين الضمائر أنه لا يعطف عليه ، ولا يؤكد ، ولا يبدل منه ، ولا يتقدم خبره عليه ، ولا يفسّر بمفرد .. وشرط الجملة المفسّر بها ضمير الشأن أن تكون خبرية ، فلا يفسّر بالإنشائية ولا الطلبية، وأن يصرّح بجزئيها ، فلا يجوز حذف جزء منها ، فإنه جيء به لتأكيدها ، وتفخيم مدلولها، والحذف مناف لذلك ، كما لا يجوز ترخيم المندوب ، ولا حذف حرف النداء منه ، ولا المستغاث..»(7).

لولا وعي اللغويين العرب بحدود مهامهم ، في هذا الباب ، لأوشكوا أن يتحدثوا في «القص» ونظريته .. فثمة ضمير غائب لا يحدده ما قبله ، كما هو حال كل ضمير ، ولكنه مرتهن إلى ما بعده من جملة (اسمية خبرية) . ومن اليسير نقل الجملة إلى مفهوم النص على قاعدة إفادتها ، فلو زعمنا مع النحو النصي بأن الدلالة النصية لا تتحقق بمجموع دلالاته الجزئية بل إن دلالات هذه الأجزاء لا تتمكن من موقعها الدلالي إلا بالدلالة النصية ، ومن ثم يمكن الزعم بكون النص جملة مفيدة من المنظور النصي ، أو أن الجملة المفيدة نص من المنظور النحوي ، أي أنه يمكن تبادل المواقع بين الجملة والنص .

فإذا ما وضعنا باعتبارنا أن الجملة المفسرة لضمير الشأن جملة خبرية دائما ، فلا تكون إنشائية مطلقا . وأن ليست القصة أكثر من خبر (/ أو مجموعة أخبار) تقع ضمن شروط تحدّد نوعيتها. هذا بالإضافة إلى عنصرالتشويق الذي تحدثوا عنه في وظيفة ضمير الشأن – القصة ، استطعنا بسهولة أن نكتشف أية علاقة

تواز مسكوت عنها في الخطاب النحوي نظرا لطبيعته، وبالرغم من كونها كذلك، فهي تلفتنا إلى إمكانات يقدمها النظام اللغوي (النحوي) لقيام نظرية أدب للسرد منغرسة في مجتمعه وثقافته، ومتشكلة على هيئة خصوصية الاثنين.

ونجد من النحو ما سُمّي: «أسلوب الحكاية»، وهو «إيراد اللفظ المسموع على هيئته من غير تغيير، أو إيراد صفته، أو إيراد معناه»[8]، ويكون في المفرد كما يكون في الجملة، وبأداة أو بدون[9].. الحكاية – هنا – حكاية كلام الآخرين، أكان جملة أم مفردا، وعلى هيئة ما كان أم بأداء معناه وتغيير لفظه. وهو ما يشبه إلى حد كبير مسألة «الخطاب المباشر»، و«الخطاب غير المباشر»، و«الخطاب غير المباشر الحر» في نقل (حكاية) الراوي كلام شخصياته.

.. صحيح أن أمر «ضمير القصة» و«أسلوب الحكاية» لم يخرج عن حدود النحو والوظيفة النحوية لكل منهما، لكنه يحيل – ولابد – إلى أن كلاًّ من «القصّة» و«الحكاية» كانتا معروفتين للوعي العربي العام: الجماعة الاجتماعية، والخاص: الجماعة العلمية، وقارّتين فيهما، إلى حدّ التوسل بهما للوصف النحوي لبعض صور الأداء اللغوي.

وأخيرا، يمكن أن نضيف فلسفة الاستئناف التي تقوم خلف نوع من الجمل التي لا محل لها من الإعراب: «الجملة الاستئنافية». والاستئناف – لغة – الابتداء، هكذا يقولون[10]، وهذا تعريف نحوي أكثر منه تعريفا معجميا، فالاستئناف مواصلة وليس ابتداء، ولكنهم نظروا إلى اكتمال الجملة السابقة نحويا، فرأوا الجملة التالية المنقطعة صناعيا عن الأولى ابتداء لجملة جديدة. ونحن نذهب إلى أن الاستئناف ليس ابتداء، بقدر ما هو مواصلة واستمرار.. مواصلة الكلام وتعليقه دلاليا بما سبقه بالرغم من تمام ما سبقه تركيبا ودلالة، وهذا ما ذهب إليه «الكفوي»[11]. وقد كان هذا التعليق الدلالي هو ما أوجب فضّ العلاقة التركيبية بين السابق والتالي، فقيل إنها جملة لا محل لها من الإعراب، أي لا إمكان معاملتها معاملة المفرد فتتعلق بما سبقها بموقع إعرابي معين. والأصل في الجمل أنها لا محل لها من الإعراب، ما لم يمكن تقديرها بالكلمة المفردة «اسما» كانت أو «فعلا» ومن ثم معاملتها معاملته[12]..

قد أزعم أن الاستئناف وجملته باب قلق في علم النحو، وهو أشد تمكنا في «علم الخطاب»، ومنه «الخطاب القصصي»، فذاك الباب لا ينظر في العلاقات النحوية، بل في قطعها، أو انقطاعها الصناعي، وذلك تحت مظلة الدلالة التي هي مقاصد النحو نفسه. ولعلنا نذهب إلى أننا إزاء خطاب يمتد بأقصى مما يملكه النحو من قواعد لمتابعة تعالقاته «النحو – دلالية»، فاضطر اضطرارا إلى العودة عن الفرع:

«الجملة ذات المحل من الإعراب» إلى الأصل : «الجمل التي لا محل لها من الإعراب»..

إن الاستئناف هو حالة استمرار إنتاج المعنى خارج إطار تأويل النحو للجملة بالمفرد حتى يجري عليها قوانينه . مؤدى ما سبق أن علم النحو كان على وعي بوجود أداءات لغوية تمسك جملها برقاب بعضها بعضا دلاليا متأبية على أن تؤول بالمفرد . صحيح أن هذا الأداء يوجد في كل ظاهرات تحققه ، بدءا من «القرآن الكريم» وحتى كلامنا العادي ، إلا أنه لا يضطرد وجود الجمل الاستئنافية كما هو حال اضطرادها في النوع الأدبي: «القص»، وهو أمر يُفْتَرض معه أن نستثمره في بناء نظريتنا العربية عن ذلك النوع .

خطاب النقد:

قدّم الخلاف على إعجاز القرآن الكريم: باللفظ هو أم بالمعنى؟ قضية معرفية تشكّلت حولها بعض المقولات البلاغية ، وأغلب قضايا النقد الأدبي ، حتى لقد اعتمد «ابن قتيبة» ثنائية اللفظ والمعنى في التقييم النقدي بجودة هذا أو ذاك ورداءة هذا أو ذاك. ولا إشكال في هذا ، إلا أن تلك الثنائية أعمّ من أن تنتج رؤية نقدية مخصّصة بالجنس الأدبي، بالرغم من انشغال النقد الأدبي العربي بالشعر أكثر كثيرا مما عداه.

الغريب أننا حين كنا نستجلي ملامح «القص – السرد» في النظام اللغوي نحويا ومعجميا ، كان ثمة قناعة تتشكل بأن خطابنا النقدي سيتسع – ضرورة – بتلك الملامح داخلا بها في شيء من التأسيس لما يشبه نظرية في القص الفني ، ولكن الأمر جاء بخلاف هذه القناعة . لقد كان الخطاب النقدي – في هذا الصدد – مرتهنا بشكل قوي إلى «الشعر» حتى في تناوله للقصة ، وبلغ هذا الارتهان حد أنه أول القصص الإعجازي بتصوره لورود القصة في الشعر، على الرغم من أن خصوصية قصة يوسف (على نبينا وآله وعليه الصلاة والسلام) والتي شغلت مساحة السورة كاملة ونقول كاملة ونحن على وعي بنهاية السورة: ماذا هو ولماذا هو ؟ ..

أما الخطاب النقدي القديم في مسألة القصص ، فقد جاء محصوله فقيرا للغاية وتحت مصطلح أكثر غرابة عما يحيل إليه وهو: «الاقتصاص» الذي يحمل ، ضمنا ، في صيغته الصرفية رؤية واضحة، ومن ثم نجد مؤلف «معجم النقد العربي القديم» في تقديمه للمادة المصطلحية للاقتصاص قد غض النظر ، محقا، عن «قص الخبر» ومن ثم التفت إلى «قص الأثر» وأقام علاقة مبهمة للغاية بين الاثنين على مستوى التفاصيل .

وبعد ، فإننا لا نكاد نخطئ شيئا غير هين من التأثم والتحرج في خطابنا النقدي ، كما في المعجم تماما ، إزاء وصف قصص القرآن بالقصص على الرغم من وصف الله سبحانه

وتعالى لبعض آي كتابه وسوره بهذه الكلمة، ودائما ما كان الالتفات عن المعنى المباشر – لحرج أو لسواه – مدخلا إلى تعدد الدلالات ولابد ، وذلك لتحقيق هدفين :

الأول: التعمية على المعنى المباشر الملتفَت عنه.

الآخر: تكريس المعنى الملتفَت إليه عبر عدد متنوع هو من قبيل المبررات أكثر من كونه دلالات.

يمكن إجمال الدلالات المتعددة التي حملها خطاب النقد العربي القديم في «القصص» – «الاقتصاص»

1 – يأخذ «الاقتصاص» دلالة قريبة من التضمين عند الصاحبي الذي يقول «هو أن يكون كلام مقتصا من كلام آخر في سورة أخرى أو في السورة نفسها»، ويتناقل التعريف – بعد الصاحبي – كل من الزركشي والسيوطي دونما تغيير يذكر في الأساس المفهومي .

(وهذا تصور لا يساعد على إدخال «القصص» إلى دائرة الأنواع الأدبية ، جاعلا منها مجرد تقنية أداء) .

2 – ويختلف الأمر عند العسكري الذي يأتي على ذكر «الخبر» في معرض كلامه تحت عنوان الضرورة وليس القصد ، ومشروطا خلقيا بتوخي الصدق وتحري الحق ، الأمر الذي نلمح معه فضاء دينيا يؤطر كلامه ، يقول : «وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام فتحتاج إلى أن تتوخى الصدق وتتحرى الحق ، فإن الكلام – حينئذ – يملكك ويحوجك إلى إتباعه والانقياد له»..

(وبالرغم مما قدمنا به كلام «العسكري»، فإننا نلتفت إلى أهمية دلالة «الخبر» التي تحمل جزءا من مفهوم «القص») .

3 – والأمر نفسه كان عند ابن طباطبا ذاكرا الضرورة نفسها ، ولكن محددا إياها في عمل الشاعر، يقول : «على أن الشاعر – إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره – دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى – بما يحتاج إلى اقتصاصه – بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه»..

(هذا كلام يعيدنا إلى أن «القص» أو «الاقتصاص» مجرد تقنية أداء) .

4 – وأفرد الحاتمي في «حلية المحاضرة» بابا سماه : أوجز شعر تضمن قصصا..

(هذا عنوان باب ينص على نوع «القصص» ونوع «الشعر» ثم يجعل «الاقتصاص» بمثابة تداخل بين النوعين ، وإن كان في اتجاه واحد من القصص إلى الشعر، وكأنه دخول، وليس تداخلا، دخول نوع «القصص» في نوع «الشعر» . وبمفهوم المخالفة يمكن استنباط مفهوما معادلا للاقتصاص ، أعني «التشعير»، بمعنى: دخول «الشعر» في أي من الأنواع الأدبية الأخرى).

5 – أما ابن أبي الإصبع المصري فقد حدّد الاقتصاص في دائرة «القص» وصرح بلفظ القصة في القرآن الكريم ، فقال : «هو أن يقتص المتكلم قصة بحيث لا يغادر منها شيئا في ألفاظ قليلة موجزة جدا بحيث لو اقتصها غيره لم يكن في مثل طبقته من البلاغة أتى بها في أكثر من تلك الألفاظ. وأكثر قصص الكتاب العزيز من هذا القبيل كقصة موسى عليه السلام في «طه» فإن معانيها أتت بألفاظ الحقيقة تامة غير محذوفة وهي مستوعبة في تلك الألفاظ»(13)..

(وهذا حديث يستفاد منه ، وذلك بشرط أن نغض النظر عن كون القص ، عند «ابن أبي الإصبع»، أسلوبا أدائيا أكثر من كونه نوعا أدبيا، فما يستفاد منه أن لغة القص لغة عرفية وليست مجازية ، فألفاظها مطابقة لما تسرده على الحقيقة ، ولا يجوز معها مجاز..).

أخيرا، يمكن إجمال نواتج ما سبق وترتيبها في النقاط التالية :

1 – يبدأ القص في الخطاب النقدي من كونه تقنية أداء ، وهذه رؤية صائبة جدا، وتؤسس للنوع الأدبي ، على الرغم من أوليتها.

2 – ثمة قرابة جذر – لغوية بين مفهوم «الاقتصاص» الذي شاع في الخطاب النقدي وبين مفهوم القص .

3 – تدخل كلمة «الخبر» وكأنها مصطلح، أو تكاد تكون كذلك ، ليدل على محتوى «القص».

4 – يؤسس كلام «ابن أبي الإصبع» لشيء من فنيات القصّ ، الأمر الذي يخصّص مفهوم «الخبر» بمحتوى هذه الفنيات .

5 – يعض ما ورد سلفا ، يشير إلى إمكان التداخل بين الأنواع الأدبية ، وإن أخذ اتجاها واحدا تحت مصطلح «الاقتصاص».

ويضاف إلى ما سبق انفراد «قدامة» (أو «ابن وهب الكاتب» أيا كان المؤلّف) في كتابه «نقد النثر» ما تحدث فيه عن النثر وأجناسه ، كالحديث والخبر والقصة .. إلى آخره ، وهو ما سنؤخره إلى الفصل التالي ، نظرا لأهميته ..

خطاب البلاغة:

إذا كانت البلاغة ، في أغلب الثقافات ، تقوم حول الجنس الأدبي السائد ، فتؤسّس على

هدي من خصائصه مقولاتها، فالأمر جِدّ مختلف في الثقافة العربية. والقول بسيادة «الشعر» جنسا أدبيا مركزيا في الثقافة العربية الإسلامية قول فيه نظر، فالنص القرآني كان مركز كل شيء. أما الأدب، وبكل أجناسه، فاستقرّ في موقع التابع، وإن فضل الشعر سواه، ولكن داخل الموقع نفسه. ولعلّ مقدمات الكتب البلاغية العربية - وغالبا ما صُدِّرَت بأهمية البلاغة في فهم القرآن - تؤكّد على ما نذهب إليه.

ولما كان القرآن الكريم نصا إلهيا، أي متجاوزا بحكم مصدره جميع الممارسات اللغوية الدنيوية وجميع أجناسها، ومن ثم فقد كان جنس نفسه، لا هو نثر - بالاختلاف مع من زعم كونه كذلك - ولا هو شعر، وإن شغلت قضية نفي الشعر فقط عنه عقول أسلافنا.

إن القرآن الكريم - فيما نزعم، بل فيما نعتقد - نص لغوي هو جنس نفسه، وقد كان قصد الخطاب البلاغي إليه - رأسا - ذا آثار حاسمة في طبيعته، وليس ثمة أدنى اعتبار لدينا لما استقر عند المحدثين من أن البلاغة العربية تشكلت حول الشعر، فلم تكن لهم أدلة على مذهبهم هذا، فحتى درس الشعر نفسه كان معللا بأهميته لفهم القرآن الكريم.

وعندما يتشكل الخطاب البلاغي حول نص غير ممكن التجنيس، وينطوي من الجماليات على ما هو معجز لكل الأجناس، ستصبح مقولات ذلك الخطاب بالغة التعميم والإطلاق، ليس فقط بل ممكنة التطبيق على كل الأجناس. ونظرة على التعريفات المستقرة لعلوم البلاغة الثلاثة لا نجد لجنس أدبي، شعرا كان أو نثرا، قصا أو خطابة، أي حضور، إن بشكل مباشر أو غير مباشر.

إن علما يقوم - أساسا - على غياب الجنس الأدبي الموجِّه لتأسيساته من جهة، ويقصد إلى التحليل من جهة أخرى، يمكن تخصيص تعميماته، وحتى تأويلها لحساب توفيق أوضاع الخطاب البلاغي مع خصائص الجنس الأدبي النوعي. فالحقيقة العقلية أن غياب الوجود الصريح لجنس أدبي أو أكثر لا يعني - بالضرورة - غيابه مطلقا، فقد كان الشاهد الخاص والنوعي حاضرا في كل أبواب البلاغة، بدءا من الشاهد القرآني وهو المستهدف، ووصولا إلى الشاهد الافتراضي.

يستنتج مما سبق أن إمكانية امتداد البلاغة إلى أجناس لم تكن حاضرة تنظيريا في الثقافة العربية كالقص، إمكانية قائمة باعتبار خصوصية خطاب هذه البلاغة. إنه ليس امتدادا ممكنا فحسب، بل امتداد يتمتع بضرورة بالغة، وذلك في ظل شيوع هذا الجنس الأدبي ومنافسته الشعر على المكانة الثقافية والجماهيرية على السواء.

.. تحت تعريفات علوم البلاغة الثلاثة،

نجد كثيرا من الظاهرات البلاغية تتماسّ مفهوميا مع غايات علم النص سبكا وحبكا وتماسكا وانسجاما ، إلى حد يجعل الأجناس الأدبية الأقرب للتماسك النصي الظاهري أو السطحي، كما هو الحال في القص ، الأجناس الأكثر قربا من الخطاب البلاغي . فظواهر مثل: «الحذف والذكر»، و«الوصل والفصل»، و«الإيجاز والإطناب»، و«الالتفات».. إلى آخره ، على مقربة منها ، ويمكن توظيفها داخل النظرية السردية ، وذلك بمجرد فتح حدودها من التركيب البلاغي إلى البناء النصي ، وهو ما سنتبينه في الفصل الخامس من هذا الكتاب .

خطاب التفسير:

لعلنا نبحث عن شيء لم يكن من مهمات علم التفسير ولا من غايات التأليف فيه ، وبالرغم من هذا ، فالعقل العربي المسلم عندما كان يتحرك في الحقل المعرفي النوعي يتمتع بما يشبه الحس الموسوعي ، فلا يكاد يفلت قضية تعرض له ، أكانت قضية أدبية أم نحوية أم كلامية . هذا فضلا عما يمكن استنباطه من الجهد النوعي الخاص .

وفي تفسير السورة التي قدمت قصة مكتملة بنائيا ومستقلة موضوعيا، أعني: «سورة يوسف» ، يورد «الطبري» (224-310هـ) في سبب نزولها عدة روايات أهمها : «حدثنا ابن وكيع قال ، حدثنا أبي ، عن المسعودي ، عن عون بن عبدالله قال : ملَّ أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم (وآله) مَلَّةً فقالوا: يا رسول الله حدّثنا ، فأنزل الله عزّ وجلّ: ﴿ **اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَاباً** ﴾ (الزمر: من الآية 23). ثم ملُّوا مَلَّةً أخرى ، فقالوا: يا رسول الله حدّثنا فوق الحديث ودون القرآن، يعنون القصص، فأنزل الله: ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ** ﴾ (يوسف: 3) فأرادوا الحديث فدلّهم على أحسن الحديث، وأرادوا القصص فدلّهم على أحسن القصص»(14)..

ويستنبط من هذا الكلام ، كلام الصحابة، وتعليق «الطبري» عليه، أن من الشائع بينهم التمييز في دائرة «النثر» بين ثلاثة مستويات، الأول: دائرة الكلام الاجتماعي أو الحديث. والثاني: دائرة الكلام الاجتماعي النوعي: القصص، والأخير: دائرة الإعجاز القرآني. لكن وعي الصحابة رضوان الله عليهم بالفرق بين «الحديث» و«القصص» على جانب كبير من الأهمية ، فكون الأخير فوق الأول ، يعني أننا إزاء وعي مبكر جدا بخصوصية «القصص».

ولو أننا امتحنا هذه الخصوصية التي تغاير بينه وبين الحديث ، لم تكن في لغته ولا في موضوعه ، بل في طرائق الأداء ، وشاهدُنا هذه السورة التي تنزّلت استجابة لطلب الصحابة ، فثمة جامع بين طلبهم وما أُنزِلَ إليهم ، هو كونه

«قصصا» بنص القرآن الكريم، ثم يتميز الاثنان، بكون القصص المنزّل «أحسن القصص». وقد لا نحصر صفة «أحسن» في أصدق كما يرى أكثر المفسرين، بل نطلقها لتغطي المضمون كما تغطي الشكل، فضلا عن مسألة «النوع».

ويتردد هذا الوعي عند بعض المفسرين مثل «فخر الدين الرازي» (544-604هـ) الذي يقول: «القصص اتباع الخبر بعضه بعضا، وأصله - في اللغة - المتابعة .. وإنما سميت الحكاية قصصا لأن الذي يقص الحديث يذكر تلك القصة شيئا فشيئا كما يقال: تلا القرآن إذا قرأه، لأنه يتلو أي يتبع ما حفظ منه آية بعد آية. والقصص، في هذه الآية، يحتمل أن يكون مصدرا بمعنى الاقتصاص، يقال قص الحديث يقصه قصا وقصصا إذا طرده وساقه يقال: أرسله يرسله إرسالا. ويجوز أن يكون من باب تسمية المفعول بالمصدر كقولك هذا قدرة الله تعالى أي مقدوره، وهذا الكتاب علم فلان أي معلومه، وهذا رجاؤنا أي مرجوّنا. فإن حملناه على المصدر كان المعنى نقص عليك أحسن الاقتصاص. وعلى هذا التقدير يكون الحسن حسن البيان لا إلى القصة، والمراد من هذا الحسن كون هذه الألفاظ فصيحة بالغة في الفصاحة إلى حد الإعجاز. ألا ترى أن هذه القصة مذكورة في كتب التواريخ مع أن شيئا منها لا يشابه هذه السورة في الفصاحة والبلاغة. وإن حملناها على المفعول كان معنى كونه أحسن القصص لما فيه من العبر والنكت والحكم والعجائب التي ليست في غيرها ..»[15].

ولا يكاد «أبو حيان الأندلسي» يخرج عما قاله «الرازي» (ت: 745هـ)، فقد تناول كلمة «القصص» لغويا ويستنبط من أحوالها دلالاتها الملائمة لها في سياقها، وتظهر كلمة «أسلوب» في معرض حديثه هذا، يقول «أبو حيان»: «القصص: مصدر قصّ، واسم مفعول إما لتسميته بالمصدر، وإما لكون الفعل يكون للمفعول كالقبض والنقص. والقصص - هنا - يحتمل الأوجه الثلاثة، فإن كان المصدر، فالمراد بكونه أحسن أنه اقتُصّ على أبدع طريقة وأحسن أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتصّ في كتب الأولين وفي كتب التاريخ، ولا ترى اقتصاصه في كتاب منها مقاربا لاقتصاصه في القرآن. وإن ...»[16].

فيما يبدو أن «الرازي» و«أبا حيان الأندلسي» كادا يصرحان بخصائص نوعية لفن القص تدخلنا في وجه جديد للغاية من وجوه إعجاز القرآن الكريم، فالمقارنة المجملة جدا بين الأداء القرآني لقصص وردت في كتب الأولين - على حدّ تعبيره - كان على قاعدة الأسلوب (القصصي) وطرائقه وليس الموضوع الواحد بين الجميع، قاضيا بأن أسلوب القرآن الكريم أحسن، وأن طريقته أبدع.

إلا أن البلاغة كان لها الكلمة الفصل في إعجاز القرآن، فانصرفا وسواهما إلى الحسن العام في القرآن الكريم/ الإعجاز ، دون أن يتميز القصص القرآني بوجه إعجازي خاص بها. وبالتالي فلا نعجب إذ نرى ذلك الوعي يشحب ويشحب حتى يختفي تماما ، فيصبح القص مجرد البيان ، بالمعنى اللغوي للكلمة . وبدهي ألا نجد للمفسرين جهدا نوعيا حول القصص القرآني، فقد حصر العدول منهم اهتمامهم بالتفسير، إن بالأثر وإن بالرأي . وتكلف آخرون مشقة تفسير القصص القرآني بالقصص التوراتي دون أن يأبهوا للقصة القرآنية في ذاتها ، ولم يخرجوا – جميعا – عما بلوره أحد المفسرين المتأخرين، وهو الإمام الشوكاني (1173–1250هـ) الذي قال في مقدمة تفسيره لسورة يوسف، عن إعجاز القصص القرآني : «قال العلماء وذكر الله أقاصيص الأنبياء في القرآن وكررها بمعنى واحد في وجوه مختلفة ، بألفاظ متباينة على درجات البلاغة . وقد ذكر قصة يوسف ولم يكررها ، فلم يقدر مخالف على معارضة ما تكرر ولا على معارضة غير المتكرر»[17].

إلى هنا ويتحول الشوكاني ليمارس مهماته كمفسر ، فنجده يفسر السورة كما كل سورة أخرى بلا أدنى فارق . ونحن في غنى عن ذكر أن بعض تفاسير القرآن الكريم والدراسات القرآنية الحديثة قد تجاوزت الرؤية الضيقة للمفسرين ، وقدموا دراسات في إعجاز السرد في القرآن الكريم .

ولا نملك للمفسرين معذرة نقدمها بين يدي إهمالهم للقص القرآني ، وبخاصة أنهم كانوا على وعي بأنه كذلك ، أعني كونه قصصا، فقد لجأو إلى الكتابين الدينيين الآخرين: «التوراة» و«الإنجيل» وما كتب عنهما من أهلهما ، لتعويض غياب تفاصيل لم تكن مقاصد القرأن الكريم من القصة بحاجة إليها ، ولكنه الوعي ، أو ما يشبه الوعي القصصي ، باحتياج قارئ تفسيرهم إلى اكتمال القصة ، إن لم نقل وعيهم بأن القصة عموما لا يجب أن تُسْقَط بعض تفاصيلها بل أن تأتي بالخبر على وجهه كما عبّر المعجم .

كان هذا كفيلا بأن يعرضوا لقصصية القصص القرآني ، في ظل الحضور القوي للأخير في القرآن الكريم لغة واصطلاحا وقصّاً ، الأمر الذي كان جديرا أن يفتتح حديثا متميزا في مفهوم «القصص» بعامة و«القصص القرآني» بخاصة .. شيء من هذا لم يحدث ، و لم يتجلّ هذا الوعي أو شبهه أبعد من تعويض غياب التفاصيل باستعارتها من الاسرائيليات[18] لكنها كانت محاولة (بدائية) لتقديم القصة القرآنية قصة مكتملة، وكأنا إزاء وعي كلاسيكي، لدى

البعض من المفسّرين.بمفهوم القصة وما ينبغي أن تكون عليه ، يقود هذا الوعيَ المعنى المعجميُّ للقصِّ: الإتيان بالخبر متتابعا وعلى وجهه .

خطاب الإعجاز:

أن يقول تعالى: ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ** ﴾ (سورة يوسف: 3) فيجب معرفة استخدامات القرآن الكريم لأفعل التفضيل هذه ..

- لقد وصف بها حكم الله : ﴿ **أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ حُكْمًا لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ** ﴾ (المائدة : 50).
- ووصف بها خلْقه جل وعلا الخلق: ﴿ **الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ** ﴾ (السجدة : 7).
- وكذلك وصف بها القرآن الكريم: ﴿ **اللهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ** ﴾ (الزُمر: من الآية 23).

إذن ، فكلمة «أحسن» حين يراد بها تفضيل شيء أو فعل منسوب إلى الله جل وعلا تعني مباينة تامة بين «الفاضل» و«المفضول» كأن لا شركة بينهما. ولما كان القصص معروفا لدى العرب مذ ما قبل الإسلام ، ومعروفا بالتالي لدى علماء المسلمين ، فإن وصف الله سبحانه وتعالى له بأحسن القصص تعني وجها من حسن القصّ معجزا ، كان يجب على علماء الإعجاز أن يلتفتوا إليه. إلا أنهم انصرفوا بكليتهم إلى التحليل البلاغي والمقارنة بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر والنثر، ولعل الباقلاني النموذج الأمثل في هذا الصدد(19)..

ولربما كان لنزول القصة اجتماعيا ، في سلم القيمة الاجتماعية ، عن كل من الشعر والخطابة مسئولا إلى حد كبير عن إهمال الخطاب النقدي للقصة من جهة ، كما عن تورع المعجميين عن التصريح بالقصة القرآنية ، وكان الأكثر منهم ورعا المفسرون وأهل الإعجاز فلم يفردوها لا بتفسير نوعي ولا ببلاغة خاصة .

ويمكن أن نضيف إلى نزول القصة أو الحكاية في سلم القيمة عن النوعيين الأدبيين السائدين اجتماعيا ، الاختلاف الجذري لبلاغة القصة عن بلاغة ذينك النوعين ، ومن ثم فقد أشكلت معرفيا على النقاد والبلاغيين معا ، فلم يجد المفسرون ولا أهل الإعجاز بين أيديهم خطابا معرفيا حول القصص القرآني ، ومن ثم نفوه من دائرة الشعر إيمانا ، وكذلك لم يلحقوه بجنس النثر تأثّما وتحرّجا. وبالتالي ظل في دائرة الإعجاز وليس بين أيديهم لدرسه – أعني القصص القرآني – إلا ما وظّفوه في غير القصص من القرآن ، فدرسوه تراكيبَ لغوية وجملا بغض النظر عن الإطار الفني الذي ينظم هذه التراكيب والجمل ، ملاحظين فيه من مظاهر

الإعجاز ما سبق أن لحظوه في غير القصص من القرآن الكريم .

ولعلي أتفق مع شارف مزاري في «أن الدراسات التي أقيمت من قبل حول هذا المعطى الجمالي المجسد في المتن القرآني – والتي كان وراءها أعلام اشتهرت بمؤلفاتها في إعجاز القرآن – لم تتجاوز حدود الاستحضارات البلاغية من بيان وبديع ، الشيء الذي جعل نظرة أغلبهم مجرد رؤية تأملية حققت في مجملها آية ﴿ **وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون** ﴾ ولم تتجاوز مبدأ الانبهارية والإعجاب»[20] .. وإننا في حل من تصوراتهم حول المفهوم البلاغي لإعجاز القرآن ، كما أننا في متسع من أمر ربنا ﴿ **أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلافاً كَثِيراً** ﴾ (النساء: 82) وهو متسع يطلق عقولنا في اكتشاف وجوه إعجاز أخرى غير الوجه البلاغي الذي كافأ بين أساليب القرآن من قصص وحوار وخطاب.. إلى آخره .

المهم ، صار بين أيدينا – الآن – من التصورات والمعارف والنظريات ما يمكن أن نقارب به القصص القرآني باعتباره النص الأكثر تلقيا من يوم نزل إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها (إلا أن يشاء ربي أمرا ثالثا) بما يجعله المكون الأكثر تجذرا في الشخصية العربية من جهة ، ومن جهة أخرى ، المحفز الأكثر فاعلية لكل أداء جمالي .

.. وإذا كان هذا موقع القرآن ، من الثقافة العربية ، فإن للقصص فيه موقعا مركزيا إلى حد أنه لم تخل سورة منه إلا أفرادا معدودة. وقد كان قصص الأنبياء مع قومهم الموضوع الأكثر تردادا ، ثم جاءت بعض القصص عن غير الأنبياء كأصحاب الجنة وأهل الكهف وذي القرنين ، كما خلت سور قليلة جدا من هذا القصص[21] ولذا فمن البدهي أن نتأمل فيه لنرى ما يمكن أن يمنحنا إياه في سبيل غايتنا لبناء نظرية عربية في السرد .

الخطاب الأساس: النص القرآني:

إن المبدأ الذي نتحرك من خلاله داخل القصص القرآني يتمثل في أن الله سبحانه وتعالى مقاصد من تنزيله تتجاوز الدلالة لافتة نظر (المنصفين) إلى طرائق أداء تلك الدلالة ، وأساليبه، وتجليات إعجازه المتنوعة والمتعددة. ولعلنا نؤكد أن واحدة من أهم صور هذه التجليات أن تتعدد الأساليب في السورة الواحدة وأن تتعدد موضوعات هذه الأساليب ولا يخطئ القارئ أو يكاد مستوى من التناسب النظمي الذي يرتفع إلى حد التماسك النصي ، الأمر الذي يلفتنا إلى أن نتأمل في مفهوم «السورة» أولا ..

المعنى اللغوي : للمعجميين العرب في ما عملوه من كتب شئون وشجون ، فقد قدموا ما

علموا من معاني اللغة دون أن يفرقوا بين عرف واصطلاح ، ولا قاعدة وأداء ، ولا يخفى هذا الذي نذهب إليه عند تعرضهم لمعاني الكلمات القرآنية ، ففي لسان العرب محاجة على كلمة «سورة» رد فيها بعضهم على بعض (أبو الهيثم على أبي عبيدة) وفيه – كذلك – خلاف بين الكوفيين والبصريين ، وفيه اشتباه بين «السؤر»: البقية ، والسور: الحائط ، والسورة المعلومة من القرآن الكريم ، كل هذا على قاعدة تخفيف الهمزة[22]، فلم يتمكنوا من إقامة نسق يضبط العلاقات: بين محكم الدلالة ومتشابهها، وصريحها ومشتبهها ، على ضوء ما للسورة من القرآن من معطيات خاصة بها ، ومن ثم فلم نطمئن إلى شيء مما قالوه اللهم إلا ما رووه عن النابغة في قوله:

ألمْ ترَ أنّ اللهَ أعطـاك ســورةً

ترى كلّ مَلْكٍ دونها يتذبذبُ

وتابع بعض اللغويين النابغة ، فقال ابن الأعرابي: «السورة من القرآن معناها الرفعة، لإجلال القرآن ، قال ذلك جماعة من أهل اللغة»[23]. أما المعنى الاصطلاحي فهو : قرآن يشتمل على آى ذوات فاتحة وخاتمة ، وأقلها: ثلاث آيات وهى سورة الكوثر. وقيل هي: الطائفة المسماة باسم خاص بتوقيف من النبي صلى الله عليه وآله وسلم. والسورة تشتمل على آيات ، والآية اصطلاحا: قرآن مركب من جمل ولو تقديرا ، ذو مبدأ ومقطع ، مندرج في سورة ، وأصلها العلامة ، ومنه قوله تعالى: ﴿ **إن آية ملكه** ﴾ (البقرة : 248) لأنها علامة للفضل والصدق ، أو الجماعة لأنها جماعة كلمة . والحكمة فى تقطيع القرآن سورا هى الحكمة ذاتها فى تقطيع السور آيات معدودات، لكل آية حد (أي نهاية) ومطلع، حتى تكون كل سورة ، بل كل آية ، فنا مستقلا وقرآنا معتبرا[24].

ولعل من الواجب أن نضع اصطلاحي السورة والآية في الإطار الاصطلاحي الأكبر ، أعني القرآن الكريم . لفظ «القرآن» في الأصل مصدر مشتق من قرأ يقال قرأ قراءة وقرآناً ، ومنه قوله تعالى : ﴿ **إن علينا جمعه وقرآنه * فإذا قرأناه فاتبع قرآنه** ﴾ (سورة القيامة : 17 ، 18) ثم نقل لفظ القرآن من المصدرية وجعل علما على كلام الله تعالى المنزل على سيدنا محمد صلى الله عليه وآله وسلم لفظا ومعنى ، والمنقول إلينا بالتواتر، المعجز أو المتحدى بأقصر سورة منه والمتعبد بتلاوته المكتوب بين دفتي المصحف المبدوء بسورة الفاتحة والمختوم بسورة الناس .

وقد كان «أبو عبيدة» من أوائل الذين التفتوا إلى هذه المعاني ، ففي معنى الكلمة " «قرآن» يقول : «القرآن : اسم كتاب الله خاصة، ولا يُسمّى به شيء من سائر الكتب غيره . وإنما سُمِّيَ قرآنا لأنه يجمع السور فيضمّها ،

وتفسير ذلك في آية من القرآن ، قال الله جلّ ثناؤه : ﴿ **إن علينا جمعه وقرآنه** ﴾ مجازه : تأليف بعضه إلى بعض ، ثم قال : ﴿ **فإذا قرأناه فاتّبع قرآنه** ﴾ مجازه : فإذا ألّفنا منه شيئا فضممناه إليك فخذ به واعمل به وضُمّه إليك . وقال عمرو بن كُلْثوم في هذا المعنى :

ذِراعَيْ حُـرّةٍ أَدْمــاَ بِكْـرٍ

هِجـانِ اللّوْنِ لم تقْرَأْ جَنـينا

أي لم تضمّ في رحمها ولدا قطّ»[25] وأما السورة فيقول «أبو عبيدة»: «والسورة من القرآن يهمزها بعضهم وبعضهم لا يهمزها . وإنما سُمّيَت سورة ، في لغة من لا يهمزها ، لأنه يجعل مجازها مجاز سورة البناء ، قال النابغة :

ألم ترَ أن اللهَ أعطـاكَ ســورة

ترى كلّ ملْكٍ دونها يَتَذَبْذَبُ

أي منزلة شرف ارتفعتَ إليها عن منازل الملوك.. ومجاز سورة، في لغة من همزها، مجاز قطعة من القرآن على حدَة وفضْلة منه، لأنه يجعلها من قولهم: أَسْأَرْتُ سُؤْراً منه، أي أبقيت وأفضلت منه فضلة»[26] وأما الآية فيقول عنها: «والآية من القرآن: إنما سُمّيَت آية لأنها كلام متّصل إلى انقطاعه ، وانقطاع معناه قصة قصة»[27].

يستنتج من كل ما سبق عدة نقاط :

الأولى: تقوم آي القرآن وسوره على شيء من الاستقلال يجعل الانتقال من أسلوب لغوي إلى آخر ممكنا ومتناسبا – بالتالي – مع تنوع أغراض السورة الواحدة وتعددها .

الثانية: أن مفهوم الإعجاز لا ينفك عن الآي مفردات كما لا ينفك عن السورة مكتملة.

الثالثة : من إعجاز الآية مفردة ووصولا إلى إعجاز السورة كلها ، يصبح إعجاز كافة الأساليب القرآنية معجزة كذلك ، ومن بينها الأسلوب القصصي .

الرابعة: الإعجاز بالمفهوم السابق بمثابة النصية الأكبر التي تسم عناصرها بوسمها .

الخامسة: هذه النصية نصية مضاعفة ومتراتبة ، بحيث أن كل مستوى منها يمنح ما يضمه من آي أو أساليب أو سور وحدة نوعية، تختلف عن الوحدة التي تمنحها نصية أخرى في مستوى مختلف . ونظرا لأن لقصص الأنبياء في القرآن الكريم مقاصد أبعد من فن القصص نفسه، فقد قام على ثلاثة أنماط أساسية:

الأول: القصة الكاملة ومن أمثلتها «سورة يوسف».

الثاني: المشاهد الكاملة ، وقد تنبني القصة من مجموعة مشاهد كاملة ومن أمثلتها «سورة الكهف».

الثالث: المقاطع القصيرة، والتي ترد

داخل سياق تختلف تقنيات الأداء فيه عن التقنيات القصصية، ومن أمثلتها : «سورة سبأ».
أما القصة الكاملة نفسها فمنها: سورة يوسف ، وقد وضعت بين مفتتح تمهيدي يعتمد أسلوب الخطاب ومختتم يعلّق عليها بالأسلوب نفسه .

هذا وذاك يلفتنا إلى رؤية قرآنية في الأسلوب القصصي تراه يتمتع بقابلية فائقة للتساوق مع الأساليب المغايرة له كقص، وتقتضي هذه الظاهرة القرآنية أن لغة القص لا شروط عليها. وبتعبير آخر: إن ما يجعل من أداء لغوي قصا ليس لغته ، ومن ثم تكون خصائص اللغة وطبيعة التركيب اللغوي بمثابة مساحة لالتقاء الأسلوب القصصي بغيره من الأساليب من جهة، ومن جهة أخرى اتساع البنية القصصية لمداخلات أدائية مختلفة عليه .

مادة «ق.ص.ص» في القرآن الكريم:

قال تعالى:

1 – ﴿ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ (آل عمران: 62).

القصص: بالمعنى الأسلوبي للقصّ، وذلك لاحتواء السورة على قصة السيدة مريم وابنها المسيح عليهما السلام .

2 – وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ ﴿ قَبْلُ وَرُسُلاً لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيماً ﴾ (النساء: 164).

قصصنا – هنا – بمعنى : أخبرناك بهم .

3 – ﴿ قُلْ إِنِّي عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَكَذَّبْتُمْ بِهِ مَا عِنْدِي مَا تَسْتَعْجِلُونَ بِهِ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ يَقُصُّ الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ ﴾ (الأنعام:57).

يقص ، بمعنى : يقول نظرا لعموم مفعوله «الحق».

4 – ﴿ يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالْأِنْسِ أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا شَهِدْنَا عَلَى أَنْفُسِنَا وَغَرَّتْهُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَشَهِدُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَنَّهُمْ كَانُوا كَافِرِينَ ﴾ (الأنعام: 130).

يقصون عليكم آياتي : يبلغونكم عني .

5 – ﴿ فَلَنَقُصَّنَّ عَلَيْهِمْ بِعِلْمٍ وَمَا كُنَّا غَائِبِينَ ﴾ (الأعراف: 7).

فلنقصّن عليهم : فلنخبرنهم .

6 – ﴿ يَا بَنِي آدَمَ إِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي فَمَنِ اتَّقَى وَأَصْلَحَ فَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴾ (الأعراف: 35).

المعنى نفسه في رقم (4).

7 – ﴿ تِلْكَ الْقُرَى نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَائِهَا ﴾ (الأعراف: من الآية: 101).

نقصّ ، أي : نروي.

8 – ﴿ فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ (الأعراف: من الآية: 167).

بالمعنى الأسلوبي للكلمة .

9 – ﴿ ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ ﴾ (هود: 100).

نقصه عليك، أي: نخبرك.

10 – ﴿ وَكُلاًّ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ ﴾ (هود: 120).

أيضا بالمعنى الأسلوبي للكلمة.

11 – ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ ﴾ (يوسف: 3).

نقصّ، بالمعنى الأسلوبي للكلمة، إلا أن مفعولها «القصص» وصيغة أفعل التفضيل «أحسن» ترفع المعنى الأسلوبي إلى مستوى الأداء النوعي المعروف.

12 – ﴿ قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ ﴾ (يوسف: 5).

أي: لاتحكي.

13 – ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لأُولِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى ﴾ (يوسف: من الآية 111).

بمعنى: أخبارهم.

14 – ﴿ وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا مَا قَصَصْنَا عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴾ (النحل: 118).

قصصنا عليك، أي: ذكرنا لك.

15 – ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى ﴾ (الكهف: 13).

بالمعنى الأسلوبي للكلمة.

16 – ﴿ قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً ﴾ (الكهف: 64).

بمعنى اقتفاء الأثر.

17 – ﴿ كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ مَا قَدْ سَبَقَ وَقَدْ آتَيْنَاكَ مِنْ لَدُنَّا ذِكْراً ﴾ (طه: 99).

نقص عليك، أي: نخبرك.

18 – ﴿ إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَقُصُّ عَلَى بَنِي إِسْرائيلَ أَكْثَرَ الَّذِي هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ ﴾ (النمل: 76).

يقص، أي: يقول.

19 – ﴿ وَقَالَتْ لأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ ﴾ (القصص: 11).

من اقتفاء الأثر.

20 – ﴿ فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (القصص: من الآية 25).

وقص عليه القصص: أخبره الأخبار.

21 – ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلاً مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ ﴾ (غافر: من الآية 78).

قصصنا: ذكرنا.

22 – هذا فضلا عن عنوان السورة الثامنة والعشرين: «القصص» هي اثنتان وعشرون مرة جاءت موادّ الجذر اللغوي: «ق.ص.ص»، إحداها شغلت مكان العنوان، واثنتين كانت بمعنى: اقتفاء الأثر. ثم تخلص المواد المتبقية لأسلوب الأداء اللغوي المعروف . أما اقتفاء الأثر فيبدو من استعمال القرآن الكريم لكلمة «القص» فيه مرتين: مرة في طلب أم موسى لأخته أن تتعرف على مآل موسى، وأخرى في عودة موسى وغلامه على الطريق نفسه الذي سلكاه، وكأنهم يقتفون آثار أنفسهم ، يبدو أنها الأصل في المعنى الأسلوبي لـ «القصص». وأما ما سوى عنوان السورة ، فإننا نجد للقرآن الكريم ثلاثة استعمالات:

الأول: القول .

الثاني: الذكر (ذكر أخبار ما حدث تحت كلمة «الأنباء»).

الثالث: القصّ (بالمعنى الاصطلاحيّ المعروف).

إن المركز الدلالي للاستعمال القرآني للمادة : «ق ص ص» هو الفعل اللغوي ، ثم تتنوع الدلالات بحسب طبيعة هذا الفعل ، فإن خلا من أية علامات مخصصة له كان «قولا» محضا. وإذا تحمّل بقدر من الأنباء أو الأخبار ، دون أن ينعكس هذا المحمول على شكل الفعل اللغوي كان «ذكرا». فإذا محموله كذلك غير أن للفعل اللغوي شكل خاص بكيفية أدائه كان "قصا" بالدلالة المصطلحية له .

وهذا الأخير له إحالات ثلاث :

الأولى: الإحالة إلى الجنس الأدبي المعروف لدى العرب، من خلال قصصهم وأخبارهم وأيامهم وسيرهم. وهذه المعرفة كانت مجرد تمييزا أسلوبيا ، ومن هنا كنا نقول في بعض معاني «القص»: المعنى الأسلوبي. هذا إضافة إلى أن هذه المعرفة كانت معرفة بالسلب ، أي أن القصة ليست «شعرا»، وليست «خطبة»، ولا هي «مثل». فالمعرفة الأجناسية تبدأ من التمييز الأسلوبي ، كما ميّز العربي «الشعر» ولم يكن بين أيديهم تعريف به. وهذا التمييز الأسلوبي يمثّل قاعدة التلقي العامة للنص. ومن هنا كانت الإحالة القرآنية إلى الجنس الأدبي .

الثانية : الإحالة إلى شكل الأداء ويستنبط من قوله تعالى : ﴿ **أحسن القصص** ﴾، بما يُفْهَم منه أن القصص يتفاوت جماليا ، ومعلوم من القص بالضرورة أن جمالياته أو حسنه لا يعود إلى موضوعه ، وإنما إلى طرائق الأداء . ومن هنا كان وصف الله تعالى لقصصه بأنها أحسن من كل ما سواها مما عرفه ويعرفه الناس (إلى يوم الدين)، وكأن القرآن الكريم يضمّن دلالة التحدّي في وصفه قصصه بالأحسن، وبالتالي فهو قصٌّ

معجز إعجاز القرآن نفسه ، وإن اختلف عنه على مستويي النظم والشكل النوعيين.

(ولنا على هذا الرأي شاهد من القرآن الكريم نفسه ، فالوصف «أحسن القصص» جاء في عموم القرآن الكريم ، يقول تعالى : ﴿ **اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَاباً مُتَشَابِهاً مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ** ﴾ (الزمر: من الآية 23). فصفة الحسن هنا وهناك مرادفة لما اصطلح عليه المسلمون من وصف عموم القرآن بكونه معجزا).

الثالثة: الإحالة إلى مضمون القصص . وهذه إحالة داخلية في القرآن الكريم ، ولكنها ذات وظيفة في التأكيد على جنسية القصة ، فبين «المحيل» و«والمحال إليه» علاقة مباشرة تسمح باستنباط الخصائص ، ورفع التمييز الأسلوبي إلى مرتبة أعلى تقترب كثيرا من التمييز الأجناسي، وذلك أن المصطلح الأدبي - كما هو حال مصطلح «الجنس الأدبي» - لا يمتلئ مفهوميا من الإسقاط عليه ، وإنما من خصائص المضمون.

وبدهي أن القرآن الكريم خاطب العرب بما يعرفونه، ليس من أساليب لغتهم فحسب، بل بما يعرفونه من فنون الأداء اللغوي ، ومن ثم فلم يكن من الغريب على المخاطبين الأوائل أن توضع كلمة «القصص» عنوانا لإحدى السور القرآنية ، كما لم يتعجبوا من فنيات القص نفسه داخل السورة. إن للعنوان دلالاته، وحين لا يحيل العنوان على بعض من محتوى ما يعنونه، أياً كانت طريقة الإحالة ، بل يؤشر على أسلوب ما يعنونه ، فإنه يمتلك دلالة اصطلاحية.

لا إمكان لوجود المصطلح ما لم يمتلك التواضع عليه قوة تمنع أية فاعلية مستقلة للدلالة اللغوية في تداوله . وهكذا يمكننا الزعم أن القرآن الكريم نقل معرفة العرب بالقصص من دائرة العرفي والاجتماعي إلى الدائرة الاصطلاحية مؤيّدا هذا النقل بأداء بلغ بما يعرفه العرب (وما سيعرفه كذلك) من قصص وأساليب قصصية مرتبة الإعجاز الفني. وفضلا عن الاصطلاح على النوع الأدبي، فقد كان فيما قدمه القرآن من قصص إعجازي معطى أدائي آخر خاصة بمادة القصص التي لم تخرج عن كونها أنباء ما قد وقع حقيقة . يقول الله سبحانه وتعالى:

- ﴿ **تِلْكَ الْقُرَى نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَائِهَا** ﴾ (الأعراف: من الآية 101).
- ﴿ **كُلاًّ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ** ﴾ (هود: من الآية 120).
- ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ** ﴾ (يوسف: من الآية 3).
- ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ** ﴾ (الكهف: من الآية 13).
- ﴿ **كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ مَا قَدْ سَبَقَ** ﴾ (طه: من الآية 99).

- معنى هذا أن مادة القصص الإعجازي في القرآن الكريم حقائق تاريخية ، ويؤدي هذا إلى أن أهم خصائص هذا النوع الأدبي عدم وجود شرط على مادته ، وقد مر الغرب بقرون ليتحدث عن رواية تسجيلية وأخرى وثائقية تشتغل على وقائع التاريخ .

- وتؤدي هذه الخصيصة إلى الثانية فعدم وجود شرط على مادة القص يعني أن الخصائص المحددة للنوع الأدبي قارّة في تقنيات الأداء. وتحمل مقاصد القرآن الكريم من قصصه خصيصة أخيرة يمكن تعميمها ، إذ إن هذه المقاصد لا تنحصر في دلالة القصص ، بل تتجاوزها إلى استهداف المتلقي بهذه الدلالة، ومن ثم فالقرآن الكريم يلفتنا إلى أن نموذج الاتصال اللغوي لا يتحقق بوظائفه كاملة في نوع أدبي تحققه في نوع القصص .

- ويبقى في قراءتنا لمحمول القرآن الكريم من موضوعنا ، ما تحمله دلالة صفة الإعجاز للقصص القرآني ، والتي تؤكد على تحرر تقنيات أدائه من أية شروط عليه فيكون قصصا تداوليا ، أي اجتماعيا ، أو قصصا جماليا ، أي فنيا ، أو قصصا إعجازيا ، أي قرآنيا .

ويمكن إجمال ما سبق من خصائص النوع الأدبي : «القصص» كما استنتجناها من تأملنا في القرآن الكريم والمعجم العربي فيما يلي:

1 – إن رفع القرآن الكريم كلمة «القصص»، من مستواها اللغوي العام إلى المستوى الاصطلاحي ، يؤدي إلى عملية تسوير دلالي للخطاب المعجمي حول الكلمة لصالح المصطلح . وأهمية هذا الأمر يتمثل في أن الكتاب المركزي في ثقافتنا العربية الإسلامية يقدم لنا ، وللمرة الأولى ، تأكيدا على الدلالة المعجمية من جهة المضمون القصصي القرآني، وتصعيدا للكلمة إلى مستوى الاصطلاح من جهة دلالة العنوان في سورة «القصص». ليس فقط ، وإنما قدّم – كذلك – نماذج قصصية وصفها بكونها ﴿ أَحْسَنَ الْقَصَصِ ﴾ (يوسف: من الآية 3). وليس بعدَ ذلك بعدٌ من براهين على وجود خطاب – وإن كان خطابا كامنا – عن القصّ ، باعتباره جنسا نثريا متميزا عن بقية الأجناس النثرية والشعرية على السواء .

2 – القصص الذي قدّمه القرآن الكريم قصص ﴿ لا رَيْبَ فِيهِ ﴾ (البقرة: من الآية 2)، إذ هو حقائق تاريخية. غير أن كون مضمونها كذلك لم يخرجه عن وصف القرآن الكريم له بأنه «قصص». وهذا يؤدي بنا إلى أن بعض طرائق تقديم «الخبر» أو «النبأ» تحفظ عليه طبيعته. وبعض آخر تحوله إلى قصة . معنى هذا أن «القرآن الكريم» يقدّم لنا، من خلال نماذجه المعجزة ، الطرائق والتقنيات التي تحول «الخبر» من كونه كذلك ليصبح

قصّا. فإذا انتقلنا إلى المساحة الأدبية ، واتكاء إلى ما سبق يمكن القول أن طرائق القص غير مشروطة بطبيعة مادتها ، أكانت متخيلة حد العجائبية ، أم كانت واقعية حد التاريخية والتسجيلية . وواضح من القصص القرآني أن الانتقال من «الخبر»، أو «النبأ»، إلى «القص» لهو انتقال من تقنية أداء محدّدة وملتزمة بتطابق العلاقات الزمنية والمنطقية بين وحداته إلى تقنيات أداء أخرى تفرض منطقا خاصا بها على مستوى العلاقات ، وأزمنة خاصة بها على مستوى التتابع .

3 – بالنظر إلى لغة القص القرآني وجدناها لا تتميز من لغة القرآن الكريم عموما والموصوف بأنه ﴿ لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُبِينٌ ﴾ (النحل: من الآية 103). وبالرغم من ذلك فلم يتأثر القص بمستوى لغته ومؤدّى هذا أن مستوى اللغة لا يؤثر في خصائص القص كجنس أدبي ، بمعنى أنه لا شرط لهذا الجنس على لغته ، فقط هي طرائق الأداء المحدّدَة له . فيمكن أن يتحقّق بدءا من النثرية العادية وصعودا ، في سلم «الأدبية» إلى أقصى ما يمكن للأديب أن يصل بها ما دام إعجاز اللغة لم يحل دون وضوح الخصائص القصصية في القرآن الكريم . بل يصل أمر غياب الشرط الأجناسي السردي على اللغة أن كان «السرد» الجنس الوحيد القائمة لغته على الهجنة ومن ثم فقد كانت العلامة المائزة لكل قص .. الهجنة على مستوى الأصوات ، والهجنة على مستوى الأساليب ، وحتى الهجنة على المستوى الفكري .

4 – يستنتج مما سبق تعلّق جنس القص بطرائق الأداء ، وليس باللغة ، ولا بالموضوع . وواضح أن هذه الطرائق غير محدّدَة ، سواء في القص القرآني (الديني) ، أو في سواه من القص الإنساني (الدنيوي). وطرائق الأداء ليست محدّدَة سلفا ، ولا إمكان لتحديدها ، إنما تحدّد بالسلب، أي بمجاوزتها طريقة إيراد «الخبر» أو «النبأ»، ومنفتحة – بعد – على كل الطرائق والتقنيات التي من شأنها أن تؤسس خصوصية جنسها الأدبي ، واستثمار ما يمكن أن تقدمه اللغة والبلاغة في هذا الصدد .

5 – قال تعالى: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ ﴾ (يوسف: من الآية 3).. إن الفعل: «نقصّ» يدلّ على القيام بفعل لغوي هو «القص»، هذه واحدة . والثانية أن البنية الشكلية للجملة مطابقة تماما للعناصر الأساسية لنموذج الاتصال : [مرسل (نحن) – مرسلة (أحسن القصص) – مرسل إليه (عليك)] ومن معاني عليك «الاستعلاء والإحاطة والاتصال على تراخ

وامتداد»[28]. معنى هذا أن القرآن الكريم بهذه الصيغة التي للآية يؤسس – ضمنا – مركزية نموذج الاتصال في التنظير للجنس الأدبي للقص .

6 – نظرا لمقاصد القرآن الكريم من قصه، فقد تخلل النسيجَ السرديّ عددٌ من الأساليب ذات العلاقة الدلالية بتلك المقاصد وحدها. ولكن الملاحظ أن النسيج السردي لم يتأثر ، وإنما استوعب هذه المتخلّلات الأسلوبية واستعاد تماسكه مرة أخرى . الأمر الذي يُستنبط منه أن جنس القص يتمتع بالقابلية الفائقة في استيعاب المغاير له من الأساليب والاحتفاظ بتماسكه السردي والبنيوي على السواء ، نظرا لأن طرائق السرد هي المميزة له كجنس أدبي وليست لغته .

7 – إن للتتابع ، في المعنى المعجمي ، للقص أهميته الخاصة ، فهو يؤسس لمفهوم الزمن في سرد الخبر ، إلا أنه – أي التتابع – عام وغير مخصص ، ومن ثم فهو يحيل – بداهة – إلى التتابع «الزمني – المنطقي» المعتمد على السبب والنتيجة . ولكن النظر في القصص القرآني يحوله إلى واحد من طرائق القص الذي يُتَصَرّفُ به وفق المقاصد منه . وبالجمع بين الدلالة المعجمية وما نستنبطه من القصص القرآني ، يمكننا الزعم ، بثقة واطمئنان ، إلى أن «الزمن» يمثل واحدا من الأسس البنائية لهذا الجنس الأدبي .

يؤكد هذا الذي نذهب إليه ما يطرحه المعجم كلمة جديدة تخص القصص وهي «السرد»، ففي بعض هوامشها الدلالية نجد: «السرد في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متّسِقاً بعضه في إثر بعض متتابعا. سَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه.. والسرد: المتتابع»[29] أما مركزها الدلالي فهو «النسج» لما خشن وما لان على السواء .

واستنادا إلى ما سبق ، فقد بقيت إشارة بالغة الأهمية تخص النوع الأدبي عموما، فالغرب يطلق كلمة «السرد» اصطلاحا على الأنواع القصصية ، وهي كلمة في لغتنا تدل على البنية المتماسكة ، أكانت في قص الخبر أم في غيره ، أما «القص» فهو اصطلاح أكثر دلالة على الجنس ، ومن ثم فلا ضير في أن نقول بالقص نوعا أدبيا جامعا يضم تحته الأنواع المعروفة منه: القصة – القصة القصيرة ..إلى آخره .

وأخيرا، فلقد قدمت قراءتنا للمعطى القرآني عددا من المقولات حول النوع الأدبي: القص ، يمكن اعتمادها مبادئ لتفعيل ما يتفق مع ثوابتنا فنأخذه ، وفي الوقت نفسه يمكن اعتبارها منطقا للجدل مع ما يختلف وثقافتنا فنغير فيه، وحجة على ما يتناقض معها فنرده غير آبهين بموقعه من الخطاب النقدي الغربي .

إن كل هذا الذي استخرجناه من مقاربتنا النظرية للقرآن الكريم والسياقات المعرفية المحيطة

عن فن القص في ثقافتنا ، لا يخرج عن الخطاب النقدي الحديث، غير أن المسافة تظل شاسعة بين التصورات النظرية للمناهج الغربية ونظرية السرد العربية التي استجلينا بعضا من أصولها وملامحها سابقا. وأيا كانت أوجه الاتفاق ، فلعل من الضروري التأكيد على أن نظرية الأدب الغربية نظرية علمانية الأصول علمانية الغايات، وفي المسافة ما بين الأصول والغايات ، كان على النظرية ، سواء على مستوى التصورات أو المصطلحات أو الإجراءات ، أن تحتفظ بالوسم العلماني في ثنايا خطابها ، وهذه طبيعة تجعل استعانتنا بها محفوفة بعدد من المحاذير ومنطوية على كثير من المحظورات .

وللبعض أن يتساءل أليست الرواية العربية – هي الأخرى – علمانية الأصول علمانية الغايات ، والإجابة التي لا أورّي عنها أن لا.. لا أصولا ولا غايات كذلك . وذلك لأكثر من سبب ، الأول : أن التأثّر الأدبي نادرا ما تغلغل إلى المستوى الفكري ، ولعل رواد القص العربي الحديث (الرواية العربية) يؤكد ما نذهب إليه ، فأحد لم يقل أن «العقاد» أو «محمد حسين هيكل»، ولا حتى «د. طه حسين» كانوا علمانيين. والثاني: الحتمية الدينية للمجتمعات العربية ، هذه الحتمية التي جعلت أشد مفكرينا تطرفا فكريا يعود إلى ثوابت ثقافته ومجتمعه ، وأهمها «الدين». الثالث: إذا افترضنا علمانية الروائي وروايته ، فإن هذه العلمانية ستخضع ولابد لتأويل المتلقي المتدين بطبيعة نشأته وثقافته، أكان بالفعل تدينه أم بالقوة . إن الموقف الفكري للروائيلا يتمكن من وسم روايته بالعلمانية نظرا لطبيعة المجتمع الذي يستمدّ منه عناصر مخيّلته السردية وموضوعاتها .

هذا وذاك يجعل من الضروري بناء نظرية سردية عربية ترتكز إلى التراث العربي في بناء أصولها ، وترتكز إليه في حوارها مع الآخر الغربي للاستفادة مما يمكن الاستفادة به . وأهم أسس هذا الحوار قراءة الخطاب الغربي قراءة واعية .. واعية بخصوصيته الثقافية التي تختلف ولابد مع خصوصيتنا ، وبثوابت هويته التي تختلف – حتما – عن هويتنا وثوابتها.. قراءة واعية – كذلك – بالكيفية التي يمكن بها بناء حوارية متكافئة مع ذلك الخطاب. وليست هذه القراءة المطلوبة هدفا في ذاتها ، إنما لبناء خطاب نقدي خاص بنا ينطلق – أساسا – من تراثنا، وفي الوقت نفسه لا ينقطع عن المنجز الغربي.

إن لدينا أصولا تراثية لها خطابها عن السرد ونظريته، ولدينا نظرية غربية لا تكاد تتوقف عند حال، ليس تطورا فقط، وإنما تغيرا كذلك، من «فلاديمير بروب» وصعودا إلى «بول ريكور». ولا تستفيد نظرية السرد سواء من ثبات الأولى، ولا من متغيرات الأخرى ، فالقلق المعرفي لـ «جنس السرد» الأشد حضورا والأكثر سيادة ، في الاثنين معا. فهل يمكن إنجاز خطاب

ذي ثيات نوعي باعتماد تلك الأصول العربية في قراءة المتغيرات الغربية ؟ ..

الهوامش

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، المجلد الخامس، مادة: قصص، ص 3650.

(2) لسان العرب، ص 3651.

(3) لسان العرب، ص 1987.

(4) لسان العرب، الصفحة نفسها.

(5) الراغب الأصبهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سعيد كيلاني، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأخيرة، 1961، ص 230.

(6) الكليات، أبو البقاء الكفوي، دار الرسالة، بيروت، ط2، 1998، ص 570.

(7) همع الهوامع في شرح الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الأول، ط1، 1998، ص 224–225.

(8) في علم النحو، د. أمين علي السيد، دار المعارف، القاهرة، الجزء الثاني، ط5، 1994، ص 300.

(9) راجع: المرجع السابق، ص 301.

(10) راجع: إعراب الجمل وأشباه الجمل، د. فخر الدين قباوة، دار القلم، حلب، ط5، 1989، ص 38.

(11) الكليات، ص 106.

(12) راجع: المرجع السابق، ص 33.

(13) جميع هذه التعريفات مأخوذة عن كتاب: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، 1989، ص: من 209 إلى 212.

(14) جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، الجزء: 15، د.ت، ص 552.

(15) مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير، فخر الدين الرازي، دار الفكر العربي، ط1، الثامن عشر، 1981، ص 87.

(16) البحر المحيط (تفسير)، أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف، تحقيق: عادل أحمد عبدالموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، الجزء الخامس، 1993، ص 279.

(17) الإمام محمد بن علي الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، مراجعة: يوسف الغوش، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى 2002، ص 682.

(18) راجع: الإسرائيليات والموضوعات في كتب التفسير، د. محمد محمد أبو شهبة، مكتبة السنة، القاهرة، 1971.

(19) ينظر: أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت.

(20) شارف مزاري، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 8.

(21) يراجع: د. فضل حسن عباس، ترتيب القصص القرآني في السور، بتصرف:

http://www.balagh.com/mosoa/quran/qzowqbot.htm

(22) لسان العرب، ص 2146، 2147.

(23) لسان العرب، ص 2148.

(24) موسوعة المفاهيم الإسلامية، موقع وزارة الأوقاف المصرية، المادة من وضع د. عبدالصبور مرزوق، بتصرف:

http://www.islamic-council.com

(25) مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: د. محمد فؤاد شزكين، الخانجي، القاهرة، د.ت، ص 2، 3.

(26) مجاز القرآن، ص 3، 4، 5.

(27) مجاز القرآن، ص 5.

(28) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 69، httt://www.awa=dam.org.

(29) لسان العرب، ص 1987.

الرواية التاريخية: تمثُّلٌ أم تجاوز للواقع
نجيب محفوظ نموذجاً

ممدوح فراج النابي

«للتاريخ ثلاثة أبعاد:
ففيه طبيعة العلم، والفن، والفلسفة»
«لويس جوتشوك»

• مهـــاد:

الوعي بالواقع.. وضرورة العودة للتاريخ:

إنَّ وعي الكاتب بالواقع الراهن، الذي يعيشه، وقضاياه المُشْكلة، والتي تزداد تعقيدًا كلما أوغل الزمن في المضي إلى الأمام، يجعل الكاتب المُنْشَغِلَ به، يقع في مأزق الارتباط بهذا الواقع، الذي هو جزءٌ منه، أو الانفصال عنه، لزمن مضى أثير؛ علّه يجد فيه ما افتقده في واقعه، أو بمعنى أدق «فردوسه المفقود». قد تبدو هذه النظرة للتاريخ، بما يحمله من تجارب، وأحداث، وشخصيات، نظرةً ضيّقةً غير ذي جدوى، فالهروب من الواقع المُشْكّل إلى الماضي الأثير – على حد زعمهم – يُعَدُّ هروبًا، بل عجزًا عن المواجهة. أما النظرة الدقيقة والصائبة في الوقت ذاته، لعلاقة الالتباس بين الماضي والحاضر؛ فهي تلك النظرة التي تجعل من التاريخ معينًا، لقبول الحاضر. ففي كثير من الأحيان يرى الإنسان وبخاصة الواعي، المثقل بهموم حاضره، أيًّا كانت توجهاته الأيديولوجية، في الواقع صورةً مكررةً من الماضي، مع تغيّر الأشخاص والزمن، أما جوهر الحدث فهو باقٍ. ومن ثمّ تبدأ سلسلة من التساؤلات التي يطرحونها من قبِيل: كيف يُعِيدُ التاريخ نفسه؟ وهل إعادة التاريخ / أحداثه – رغم مضي ما مضى – إدانة للحاضر؟.

حضور اللحظتين: التاريخية الماضوية والحاضرة ، قد يدفع بالكاتب لمراجعة الحاضر في ظل صورة الماضي، وفي ذات الوقت استعادة الماضي المتجلي في الحاضر، ومن ثمّ يخرج بالدلالات التي يريد أن يَخْرُجَ بها من تجلي اللحظتين الحدّيتين، وحضورهما معًا. وفي ظل المراوحة بين اللحظتين التاريخيتين : الماضوية والحاضرة ، يتعدى المؤرخ وظيفته الأساسية مِنْ أنْ يَحْكِي «ماذا حَدَثَ؟» إلى أنْ يُفَسِّرَ «لماذا حَدَثَ؟». وقد يبدو التداخل جليًا بين طبيعة الروائي وطبيعة المؤرخ، فالروائي وظيفته تتجلّى في أنْ يحكي فقط ، دون حاجة لتفسير ما يحكيه .

– 1 –

• علاقة الرواية بالتاريخ:

وعلاقة الرواية بالتاريخ ، علاقة ملتبسة منذ القدم، وقد أدرك هذا أرسطو عندما ميز بين «التاريخ والشعر (الدرامي والملحمي)»(1)، كما أن التاريخ قبل أن يصبح علمًا ، تخضع دراسته لقواعد منهجية في أواخر القرن التاسع عشر، «كان مجرد حكاية تأتي على لسان صاحبها، تروي وقائع عن أقوام عاشت هنا وهناك، ومشاهد من حياتهم وسلوكياتهم، والمصير الذي انتهوا إليه ، دون ذكر العلل والأسباب، وراء كل حادثة، أو رواية، وعلى القارئ أن يستخلص ما يراه من عبر وعظات»(2)، ومن هذا التاريخ بدأت الدراسات التي سعت لفصل التاريخ ، بوصفه علمًا عن مجرد الأخبار فقط ، حيث الاعتناء بالمصادر والتواثيق ، أو كما قيل «لا تاريخ دون وثائق»، وتطوَّر الأمر لدراسة التاريخ في ضَوْءِ معارف أخرى ، من شأنها أن تساعد في تفسير التاريخ ، مثل الجغرافية ، ودور الفرد ، ودو البطل ، ودور الدين ... وغيرها إلى أن استقر الأمر وضوحًا في ضوء المدارس المادية أو المثالية ، التي ارتأت عدم الاكتفاء بإعادة سرد الوقائع كما حدثت ، وهنا تجلت حالة الالتباس بين الرواية والتاريخ مرة أخري، فالرؤية التي تقول بعدم الاكتفاء ، تعني في مقابلها تفعيل دور الذات ، من خلال الاستنتاجات ، والقراءات.

ولا يحتاج المرء إلى أن يذهب بعيدًا للتدليل على علاقة الالتباس بين الرواية والتاريخ، حيث كُتب التاريخ في تراثنا وتراث غيرنا تَحْفَلُ بمفردات هي جزءٌ من طبيعة الرواية مثل (روي، حكيٍ ، أخبرني، ذكر ، قال.....) ، ويذكر قاسم عبده قاسم ، أن كثيرًا من الكتب التي تمّ تدوينها « رواية فلان « تبدأ بعبارة «قال الراوي»، وفي المقابل تحفل كتب التاريخ بحكايات يحمل بعضها طابع الخيال والأسطورة(3)، بل أن المؤرخين أنفسهم – خاصة القدماء – استعانوا بالخيال ؛ لترقيع النقص في الذاكرة ، وكثيرًا ما لجأ المؤرخ إلى الخيال لكي يضع خطبة بليغة

على أحد لسان أبطال روايته التاريخية، وعلى الجانب الموازي يستعين الروائي بالتاريخ مثلما نحن بصدده.

وقد يرى كثير من الدارسين منذ وقت مبكر أن الرواية التاريخية، مهما سعت إلى التوغل في الماضي، تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه، وربط الأخوان فونكور(goncours): «**إن التاريخ هو رواية ما كان ، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون**»(4). وتأكيدًا للرأى السابق، تذهب ليندا هتشيون، إلى أن التاريخ والقص نوعان منفتحان، ففي مراحل كثيرة ضم كلٌ منهما تحت حدوده المرنة، أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصورًا كثيرة مما نسميه الآن «سوسيولوجيا». وفي القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين في علاقة الأخلاق (لا الحقائق) بالحقيقة في السرد.ومثلما كان التداخل بين الرواية والتاريخ، حادث بسبب المفاهيم المحدِّدة لكل نوعٍ على حدة ، فالتاريخ في شكل من أشكاله «نوع» من «الرواية» لأحداث وقعت في الماضي، ونمط من «الحكاية» عن الأشخاص والظواهر الاجتماعية بكل تجلياتها الثقافية والاقتصادية والسياسية»(5)، وفي الجانب المقابل الرواية «تسجيل تاريخي – سلبي أو إيجابي – لظواهر اجتماعية تحمل دلالات متنوعة، يُسَجِّلُها الروائي ، أو يجنح عليها ، أو يريد إصلاحها، أو يُحَمِّلُها رسالته وهدفه الذي يريد للقراء أن ينتبهوا له»(6).

لم تكن علاقة التداخل بين الرواية والتاريخ مقتصرة على ما سبق، بل تجاوزتها، إلى الاتفاق في المغزى الذي يرمي كلا منهما إليه ، حيث يتفقان في سعيهما إلى إفهام الإنسان ماهيته ورصد حركته في المجتمع.

*****

وقد ينظر البعض – خاصة النقاد ومنظرو الأدب – إلى السارد باعتباره مؤرخًا من نوع خاص ، مؤرخ يتجاوز ما «يهتم به المؤرخونَ الأكاديميون ، إلى ما وراء ذلك ، ليعتني بالثغرات والفجوات والهوامش المنسية والزوايا المعتمة التي تتجاهلها في الغالب الكتابات التاريخية التقليدية»، وبذلك يكون السرد من وجهة نظرهم «محاولة لملء وترميم تلكم الثغرات والفجوات وإبراز الهوامش المنسية ، وإضاءة المناطق المعتمة بواسطة الفن»(7).

ومحاولة السارد ملء هذه الثغرات ، هي من قبيل تدخل الذات ، وهذا التدخل لا يتأتى إلا في إطار ما يسمح به الخيال في النص الروائي، حيث يتجاوز بعض حقائق التاريخ لخدمة تصوراته ، وأهدافه ، عن موضوع الحدث الذي يكتبه ، وللأسف أبدى بعض المؤرخين ، حيال هذا الأمر الانزعاج ، وهذا راجع في

تقديرهم، إلى أن الرواية «تنتهك قدسية وقائع التاريخ وجللها»، وفي ضوء هذا تعود الإشكالية من جديد بين الرواية والتاريخ، ولكن هنا من منظور تدخل الذات ، في ملء الثغرات ، مع أن – في المقابل – المؤرخ قد يلجأ أحيانًا إلى الخيال كما وضحنا عاليًا.

وقد يصل الأمر بالسارد للتاريخ لا أن يستلهم أحداثه وشخصياته المؤثرين ، وإنما نجد في كثيرٍ من الأحيان، حالة من التماهي بين السارد والتاريخ ، حيث رغم ما يبدو من السارد أثناء تخيّله يلتبس بالتاريخ ، وقد يصل الأمر إلى قول البعض إلى أنه حتى وهو – في إشارة للسارد – في ذروة تورطه في الخيال ، إلا أنه يتحرش بالتاريخ «فالتاريخ يلتبسه ، ويفاجئه بين لحظة وأخرى ولا نصًا سرديًا يمكن أن يتملص من بعض سطوة التاريخ مهما سعى إلى الاكتفاء بذاته ، والتوسل بالخيال قد يكون محاولو لمثل هذا التملص»[8].

وبعد كل ما سبق نتساءل: **ما الذي يشغل الروائي أثناء كتابة التاريخ** ؟ هل الأحداث والشخصيات التي تعج بذكرها كتب التاريخ ؟ أم الهامش غير المعنى ؟ أو بمعنى آخر نتساءل؟

• لماذا يلجأ الروائي للتاريخ ؟

إذا كان الروائي – الآن – قد يتخذ من التاريخ قناعًا له ، كما يُصرّح كثير من الروائيين[9] الذين تنتمي أعمالهم للتاريخ ، فالرواية التاريخية – كما ذكر كثير من الباحثين – مهما «سعت إلى التوغل في الماضي ، تظل على صلة بالحاضر، لا يمكنها أن تتملص منه»[10] إلا إن النشأة الأولى للرواية منذ «علم الدين» لعلي مبارك 1867، جاءت استجابة للبحث عن الهوية في مقابل رفض الآخر .

وبناءً على هذه الثنائية: البحث عن الهوية و رفض الآخر انطلقت الرواية من مفارقة التغيّر الذي يفصل الماضي عن الحاضر من ناحية، والحاضر من تطلعات المستقبل من ناحية ثانية؟، وفي ظل هذه المفارقة المزدوجة يقول الدكتور جابر عصفور « تقاطعت الذات القومية بتراثها (العربي) مع علاقتها بحاضر الآخر (الغربي) داخل فضاء الرواية»[11]. والعجيب أن الرواية العربية منذ نشأتها حافظت على هذه المفارقة، «فاحتوى الشكل الأوروبي الوافد، الأشكال التراثية الأصلية للقص.. فأصبح النوع الأدبي الوليد مزيجًا من «الرواية» و«المفارقة»...»[12]، وهذا ما تجلى واضحًا في سياق ما أنتج المويلحي (1868–1930) في كتابه «حديث عيسى بن هشام»، واستمرت الحركة في هذا النوع من السرد المتوتر ، حاملة شعار «حركة لا شرقية ولا غربية»، حيث مزجت بين الشرق والغرب في آنٍ واحد. وعلى الجانب المقابل بدأت حركاتٌ مضادةٌ، حيث سعى آخرون إلى التحرّر من الآخر الأوروبي، رغم الإعجاب به، من خلال البحث عن هوية خالصة، وقد وجدوا

ضآلتهم في التركيز على التراث / التاريخ العربي الإسلامي ؛ بوصفه «أصلاً من أصول الهوية التي تبحث لنفسها عن صفة جديدة في مواجهة مركب هذه الحركة التي لا هي شرقية ولا غربية خالصة ، وتجلى هذا واضحًا فيما كتبه جورجي زيدان ، منذ أن أصدر روايته « المملوك الشارد» عام 1891.

– 2 –

لا يستطيع الدارس للرواية التاريخية أن ينسى دور رفاعة رافع الطهطاوي (1801–1873)، حيث يُعَدُّ أولَ من وضع البذرة الأولى لنشأة الرواية التاريخية/ التعليمية حسب تسمية عبد المحسن طه بدر لها، وذلك منذ وضع كتابه الرائد «**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**» عام 1834، وإن كانت جهوده قد تبلَّورت جيدًا في روايته المترجمة «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» عام 1867. إلا أن الشيء المهم الذي يجب أن يذكر ، هو أن الرواية التاريخية/ التعليمية ، تميزت في هذه الفترة بالتركيز على العناصر التاريخية ، والاعتناء بالمادة التاريخية ، على حساب العناصر الروائية ، وذلك لأنها كانت تضع في اعتبارها الجانب التعليمي ، الهدف الأول الذي تسعى إليه ، ولا يقتصر الأمر هنا على رفاعة ، وإنما شاركه – أيضًا – علي مبارك (1823–1883) في الإسهام في نشأة الرواية التعليمية، بروايته «علم الدين» عام 1834، واللافت أن اللذيْن أخذا على عاتقيهما نشأة الرواية التعليمية ، كانا من ضمن حركة طلاب البعثات الوافدين. وهو ما يعزز حالة الانقسام التي بدت تظهر، إزاء الإعجاب بالغرب ، والتعلق بالتراث .

وتأكيدًا للهدف التعليمي، الذي كان يسعى إليه هؤلاء الكتاب من وراء الكتابة ، قاموا بتدبيج مقدمات أعمالهم بهذه الأهداف، فها هو علي مبارك يشير إلى الهدف التعليمي بقوله:

«.. ولا شيء أنفع له (يقصد الوطن) وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى يعرفوا حقوقه ، ويكونوا يدًا واحدة في نفعته وخدمته ، وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة، وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة، وحُسْن التربية، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه فضلًا عن نفع غيره،.. وقد رأيت النفوس كثيرًا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة، والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال، وفي أوقات عدم خلو البال ، فحداني[كذا] هذا أيام نظارتي لديوان المعارف إلى

عمل كتاب أضمنه كثيرًا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد، ينالها عفوًا بلا عناء ، حرصًا على تعميم الفائدة، وبث المنفعة،... فجاء كتابًا جامعًا اشتمل على ثمر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية في العلوم الشرعية، والفنون الصناعية، وغرائب المخلوقات، وعجائب البر والبحر مفرغًا في قالب سياحة شيخ عالم مصري وسم بـ «علم الدين « مع رجل إنكليزي [كذا] كلاهما هيبان بن بيان، نظمهما سمط الحديث، لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية.

[مقدمة علم الدين: ص ص 6–8]

اللافت في هذا المقتطف السابق الطويل نسبيًا، أن علي مبارك لم يكن الهدف الوحيد الذي قصده، هو التعليم فقط ، وإنما تجاوزه إلى المقارنة بين أحوال المشرق والمغرب، بغرض إصلاح المجتمع المصري، حيث غلب على أعضاء البعثات الوافدين من أوروبا إصلاح المجتمع المصري ، بمقارنته بالمجتمعات الغربية الأوربية التي درسوا فيها. ومن ثمّ تجلت الإشكالية الأنا/ الآخر ، فبطل علم الدين شيخ أزهري متفتح ، يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزي عالم ، يرغب في تعلُّم اللغة العربية، ومع إعجاب الشيخ الأزهري بما يراه ، إلا أننا نراه دائمًا يسأل عما لا يعرفه، وقد يقتنع ببعض ما يشاهد، كما أنه في الوقت ذاته لا يتقبَّل كل عادات الأوروبيين ، بل يرفض بعضها ، ويُفَضِّلُ عليها عاداته الشرقية.

هذه الثنائية بين الأنا/ الهوية ، والآخر/ الغرب، تؤكد العلاقة التي صاغها بطل المويلحي «عيسى بن هشام» في «حديث عيسى بن هشام» بأنها لا «حركة لا شرقية ولا غربية». فالبحث عن الهوية العربية الخالصة هو الذي جعل الكتاب يتراوحون بين المزج بين الأنا والآخر، ورفض الآخر وعدم قبوله، وهذه المراوحة هي ما تجلت في كتابات الجيل الأول. وقد عكس عنوان المويلحي هذه الثنائية، حيث اللجوء إلى التراث، خاصة فن المقامة، فهو في تسميته (حديث) يقترب من المعنى الاصطلاحي للمقامة ، التي قريبة في معناها من كلمة حديث(13).

وقد يبدو الاتفاق واضحًا بين المويلحي ورفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ، في الطريقة التي كتب بها الكتاب وهي الرحلة، إلا أنهم اختلفوا في الهدف، حيث أراد الأول إصلاح المجتمع المصري، عن طريق النقد الاجتماعي، أما الهدف اللغوي، وهو تعليم اللغة العربية، فيأتي في المرحلة الثانية، بعكس الهدف عند الطهطاوي وعلي مبارك.

والجامع بين حافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» والمويلحي إلى جانب نقدهما المجتمع والسعي لإصلاحه، أنهما كانا يدينان بالولاء في الفكر الإصلاحي إلي المفكرين الإصلاحيين الذين «يؤمنون ببعث التراث العربي الإسلامي القديم، وعدم الوقوف في الوقت نفسه، موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التي قد تكون صالحةً لمجتمعهم»(14).

*****

ويأتي جورجي زيدان (1816–1914) ليخطو خطوة كبيرة في مسيرة الرواية التاريخية، ويُخلِّصها من عيوب البدايات .فيشير في مقدمة روايته « الحجاج بن يوسف الثقفي «إلى الهدف من كتابة التاريخ، فيقول :

«وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء، وأما نحن، فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيه قصة غرامية تشوق المطالع إلى استمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص ،إلا ما نقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو ما يزيد بيانًا ووضوحًا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق]».

[جورجي زيدان : الحجاج بن يوسف الثقفي: المقدمة : ص6]

يتضح مما سبق وعي جورجي زيدان بطرائق الكتابة الروائية التاريخية، بل هو واع بطرائق الكتابة عند الإفرنج، الذين يعتبرونَ التاريخ خادمًا للفن، (وفي هذا إشارة واضحة إلى إلكسندر دوماس الأب)، أما جورجي زيدان فيجعل الفن خادمًا للتاريخ، وهذا الوعي من قبل زيدان، راجع في المقام الأول، إلى تأثره بالرواية التاريخية عند (والتر سكوت) الذي يُعَدُّ رائدًا في هذا المجال. وتدبيج الأحداث بقصص غرامية لتشويق القارئ كما ذكر، أضاع الكثير من الحقائق، وأغفل جوانبًا ثرية في التاريخ الإسلامي، إلا أن زيدان للأسف كان يعمد إلى هذا، حيث كان ينقصه «الإحساس القومي»، حيث الانتماء الديني، والتأثر بالمستشرقين،

كان لهما بالغ الأثر في نظرة زيدان ، للتاريخ الإسلامي. فهذه النظرة جعلته «يُعْلي من قدر الشعوب الأعجمية، ويترك الفترات المشرقة في تاريخ المسلمين، ويركز جهده في التعبير عن الفترات الحساسة والشائكة التي مرت بهم، وتصوير الخلفاء تصويرًا يحط من أقدارهم، ويجعلهم أقرب إلى الانتهازيين والأفاقين»(15).

لكن النقلة الحقيقية في الرواية التاريخية ، كانت بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث الفكرة القومية أخذت تتبلّور ، بل كانت هي الدافع وراء الكتّاب لإحياء الماضي، واستلهام البطولات والانتصارات، لشحذ الهمم، خاصة في ظل استعمار جاثم على صدور أبناء الأمة، وهذا ما تجلى واضحًا في إبداعات (علي أحمد باكثير ، وعلي الجارم ، ومحمد فريد أبو حديد ، وعادل كامل ، ونجيب محفوظ)، فقد دخل هؤلاء التاريخ أو التراث بعامة ولديهم معتقد راسخ في أذهانهم أن من خلال هذا التراث، يعيشون الحاضر والمستقبل. أو كما يقول محمد القاضي «إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية، وقضاياه الراهنة»(16).

– 3 –

ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية تَمثُّل أم تجاوز للواقع :

هنا ندرس ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية **(عبث الأقدار 1939، رادوبيس 1943، كفاح طيبة 1944)** في ظل السياقين التاريخي والثقافي اللذيْن أُنْتِجتْ فيه الروايات ، لنبحث عن الدلالة التاريخية من وراء اختيار حادثة بعينها لبناء نصٍّ روائي، ومدى عكس هذه الحادثة/ الواقعة لواقع بعينه ، أو الذهاب لشخصية تاريخية معينة دون سواها. ومن جانب آخر كيف استلّهم نجيب محفوظ واقعًا يختلف في سياقه الثقافي عن الواقع المعكوس عليه ؛ ليكشف تطابق السياقين رغم البون الشاسع بينهما في الحُقب التاريخية. ومن ثَمَّ مدى رؤية نجيب محفوظ لمصر القديمة ، من خلال هذه الثلاثية التاريخية ، وكيف عبَّرت هذه الرؤية في أحد جوانبها عن التيار الوطني الذي كان يهدف إلى «بعث الماضي، والبحث فيه عن العلامات التي ترسم طريق المستقبل»(17).

المدقق في سنوات النشر ، يجد أن هذه الروايات التاريخية الثلاثة، أُنْتِجت أثناء وبعد معترك الحرب العالمية (خاصة الحرب العالمية الثانية التي شكّلت منعطفًا خطيرًا في الخريطة الدولية ، وما أسفرت عنه من انقسامات حادة في مسيرة الدول ، وفوق هذا كشفت الأقنعة الكاذبة التي لا تتواني في استخدام القوة المفرطة من أجل المصالح الشخصية). وليس هذا من قبيل الصدفة ، فقد شكلّت الحرب العالمية أفقًا جديدًا بعد اتساع مظلة الاحتلال ، وفي ذات الوقت بدأت تطلعات أبناء الشعوب للتحرَّرمن مغبة الاستعمار البغيض (لاحظ انبثاق الإعلان

العالمي لحقوق الإنسان 1945) فقد بدأت بوادر حركات التحرر الفعلي للشعوب ، تأخذ حيزًا للتنفيذ .وعلى السياق التاريخي لو تأملنا هذه الفترة من تاريخ مصر الحديث لوجدنا خضوع مصر لتبعية الاحتلال البريطاني بعد وقوع الاقتصاد المحلي/ الوطني فريسة لقوى الاستعمار خاصة بعد حادثة هزيمة عرابي في التل الكبير[18]، وفي ذات الوقت ما مثّله النظام الملكي من عبءٍ على الشعب من خلال تحالفه المعلن وغير المعلن مع القوى الاستعمارية ووقوفه ضد القوى الوطنية الساعية للتحرر.

هكذا شكّل السياق الواقعي بكلٍّ ما يحمل من قهر ووطأة على المستويين ، خلفيةً لما أراد أن يقولَه نجيبُ محفوظ – على مستوي أعماله التاريخية الثلاثة – وهو المُحمَّل بأيديولوجيا ثورة 1919، وانحيازها المطلق للشعب ، بل والأدهى التأكيد على قوى الشعب المطحون ، لذا جاءت رواياته التاريخية كإجابة عن سؤال محوري صاغه محفوظ في ذهنه، دفعه إليه معتقده الإيديولوجي المتوائم مع ثورة 1919 المنحاز للشعب كركيزة أساسية في عملية التحرُّر ثم النهضة في مرحلة تاليةٍ ، وقد تمثّل هذا السؤال في: كيف نتحرَّر؟، وهو سؤال يأتي كتلبية وضرورة لسؤال البحث عن الهوية المفتقدة ، والتي أعادت ثورة 1919 لها الروح والوعي معًا ، وهو ما عبَّرَ عنه الحكيم في رواية حَمَلَتْ الاسم نفسه «عودة الروح» 1931.

ولم يكن السؤال الذي صاغه محفوظ مجرد تَصوُّر ذهني ، بل على العكس قد فَرَضَ على مستوى الفعل إجابات مرتبطة «بأساليب التحرُّر الممكنة «وهو ما تجلّى واضحًا في رواياته التي قدَّمت» إجابات متقاربة ولكنها مختلفة من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة، تلك الأساليب التي فضَّل محفوظ أن تستعار من الماضي المصري ، من أجل التحفيز على محاكاتها في الحاضر»[19]، بل إن هذه الاستعارة تُشكِّلُ من زاوية أخرى تَجْسيدًا «لإيديولوجيا محايثة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج»[20]، مُتَمَثِّلة في الروح المصرية تلك الروح التي بدأت تنبثق في الظهور عَبْرَ كتابات بعض الكتَّاب والمفكرين[21]، بل وعمل البعض على تأكيدها ، والإعمال عليها، وهي الروح التي وجدت في نموذج «شخصية أحمس بن كاموس» تجسيدًا فعليًا ومُعبِّرًا عنها بإخلاص .

ففي الروايات الثلاثة يعمل محفوظ على تبني فكرة الخلاص ؛ خلاص مصر بيد المصريين، مدفوعًا بهذ الروح المصرية التي بدأت في الانبثاق . ففي «عبث الأقدار» 1939 شكَّلت الحادثة التاريخية أو بمعنى أدق النبوءة التي أرَّقتْ مضجع «الملك خوفو» صاحب الإنجازات بنية الرواية ، حيث نبوءة الساحر العجوز/ ديدي (لاحظ العبث يبدأ منذ هذه النبوءة ، فالسأم هو الذي دفع الملك لأن تَعُفَّ نفسه كل الوسائل التقليدية للترفيه وهو جالس بين أبنائه وخاصة

مقربيه ، فيقترح الابن الأصغر إحضار الساحر ديدي علّه يدفع السأم الذي اعترى نفسية الملك!!)، بأنَّ خوفو والذي كان مشغولاً وقتها بأهم إنجازٍ تاريخي مُتمثِّل في بناء الهرم الأكبر، لن يجلس على عرشه أحد من ذريته ، بمن في ذلك ولي عهده، وتستمر النبوءة بأن من يحكم مصر بعده طفلاً حديث عهد بالوجود، هنا تزلزل الملك وهمَّ بالبحث عن هذا المولود خاصة أن الساحر حدد أباه الكاهن الأكبر لمعبد أون «من رع»، وعلى الفور يُسْرِعُ الملك الخُطى معتقدًا أنه بهذا الفعل يصارع القدر ليقتل الطفل الوليد، إلا أن الأقدار التي سعى الملك بسلطانه وقوته لأن يخضعها لإرادته، هي نفسها التي تَعبْث/ تسخر منه فينجو هذا الطفل بعد أن استطاع أبوه أن يُهَرِّبَه مع زوجته وخادمته زايا [22] (التي تشاء الأقدار أن تكون عقيمًا ، ويهددها زوجها الذي يعمل في هرم خوفو بالزواج لأنها عاقر) وبالفعل ينجو الطفل ، بفعل قدري أشبه بالمعجزة، فراح يتدرج في المناصب العسكرية ، ويثبت الكفاءة والمهارة فقرَّبه الملك إليه بعدما أظهر ولاءً وحبًا للملك وأسرته ، منذ أن أنقذ ولي العهد من موتٍ مُحَقَّقٍ أثناء رحلة الصيد، ثم يُولِّيه الملك بنفسه عرش مصر بعدما قتل ابنه ، حيث شاءت الأقدار التي أراد أن يعبث بها الملك من قبل، أن يفسد «**القائد ددف**» مؤامرة دبرها الابن ولي العهد «رعخعوف» لقتل أبيه والاستيلاء على عرشه، ويزوجه من ابنته «مري سي عنخ» حتى لا يقال إن دماء الفراعين لا تجري في عروقه ، هكذا يصل ابن الشعب إلى سدة الحكم ، لكن العبث والتراجديا التي تقدمها الرواية ، ليست فقط في تولية «**القائد ددف**» الحُكم ، العبث الحقيقي هو أنه تقلد ما تقلد لا من رغبة داخلية ، وإنما من مسارات خارجية ومتعالية عن إرادته ومشيئته، هنا في السياق النصي الظاهر ، تولِّي ابن الشعب/ ددف سدة الحكم، بعدما قُتل الابن ولي العهد نظيرًا لخيانته. وهو ما يتوازى مع السياق التاريخي الذي كُتبت فيه الرواية، وهي الفترة التي تولَّى فيها حزب الوفد سدة الحكم[23]، بعد صراع مرير مع الملك ، لكن هذه المرة لم يكن تولي حزب الوفد الحكم بسبب الاحتكام لنتائج الانتخابات، وإنما جاء الوفد للحكم ، نتيجة مسارات خارجية، متمثِّلة في اشتداد الصراع بين الملك والإنجليز فجاءوا بحزب الوفد وفرضوه على الملك كما قيل بالدبابات، كتهديد للملك وتجريده من صلاحياته.

لو حاولنا الربط بين المدار النصّي للرواية والمسار التاريخي/ الواقعي الذي أُنْتِجت فيه الرواية لوجدنا أنها تمثَّلتْ لدلالة العنوان «**عبث الأقدار**»، خَيْرُ تَمْثيلٍ حيث لعبة الأقدار هي المهيمنة على حركة السرد والأحداث، فالأقدار تسخر من كل مَنْ يَزْعُمُ أنَّه يُخْضِعُها لإرادته حتى ولو كان سلطانًا بمثل مهابة خوفو العظيم، وفي الجانب المقابل يَسْخَرُ من الشعب في السياق الواقعي الذي كان ينظر إلى حزب

الوفد على أنه الحزب الشرعي والقادر على أنْ يقف أمام القصر وما يقف خلفه من مستعمر دخيل (هو الحاكم الفعلي)، القدر أيضًا يعبث منه ، فالوفد جاء هذه المرة دون إرادة حقيقية من الجماهير الغفيرة التي تقف خلف الوفد ، كما جاء – وهو الشيء الأكثر خطورة – ضد مصالح هذا الشعب، رغم إنَّ هذا الحزب ينتمي إلي الشعب، مثله مثل «**القائد ددف**» الذي جاء كاختيار للحاكم، بعدما فقد قدرة الإرادة في تولية أبنائه، وكأنها استجابة للقدر الذي سخر منه من قبل، كما أن تجريده من نسبه للشعب يزيد من انفصاله عن الشعب، ومن ثم عدم التعويل عليه، (لاحظ موقف حزب الوفد في السياق التاريخي من معاهدة 1936[24] التي أبرمها النحاس)، بدمج نسبه بالدم الفرعوني من خلال علاقة مصاهرة يريدها الأب (زواج القائد ددف من ابنته) رغم إنها علاقة حقيقية بين طرفين بناءً على رغبتهما إلا أن كونها جاءت كوصية من قبل الأب، تجردت من اختياريتها وأصبحت جبرية، وهو بهذا يكون وصيًا على الميراث الذي تركه الأب / الملك خوفو ليس إلا، مثلما امتثل الوفد/ ابن الشعب (غير الأصيل في هذه الحالة) لأوامر المستعمر، فكان أداةَ قمع للشعب (فكانت ثمرة الزواج غير المتكافئ على صعيد السياق التاريخي ، إلغاء معاهدة 1936، والتي تقضي بإنهاء الاحتلال العسكري لبريطانيا ، وهي ذاتها التي وقعّها النحاس باشا مع الإنجليز في مفارقة عجيبة زادت عجائبيتها مقولة النحاس نفسه «من أجلكم وافقت على معاهدة 36 ومن أجلكم اليوم أعلن إلغاءها» لكن نجيب محفوظ لم ينجُ من الدهاء في اختيار هذه الحكاية على وجه التحديد ، ليجعلها مدارًا نصيًا لروايته ، فهو إزاء تبنيه الروح المصرية والعمل على تأكيدها يبدأ في الإجابة عن سؤاله: كيف نتحرر...؟! باختبار أدوات التحرر التي يسعى إلي تأكيدها، ومن ثم يرى أن أي اختلاط في الوسائل التي يريدها أولاً مصرية ثم ذاتية/ إرادية، بمثابة القشة التي تفصم عُرى العمل الوطني ، فحزب الوفد من وجهة نظره «بمثابة هبة قدرية، أقرب ما تكون للعبث »[25]، مثله مثل الأمل في التغيير الصوري المتوازي معه «القائد ددف» هنا ، وذلك لأن حكمه مشترط بالوصايا من خلال أواصر القربى ، ومزج الدماء معًا، إضافة إلى طبيعة القرابة ذاتها هنا محكومة بالانفصال ، حيث الزواج مهدد بالطلاق ، إلا إذا كان زواجًا كاثوليكيا، لا تنفصم عُراه إلا بموت أحد الطرفين!!

وكأن محفوظًا يعيب على الوفد[26] هذا المنحى الذي نحاه زعيمه، خاصة وأنه كان يعوِّل عليه كأداة مصرية خالصة للتغيير، لكن بهذا التحالف المريب[27] ضرب بكل التوقعات تجاه المصير معه[28]. فكأن صعود الوفد في نظره لم يكن إلا صعودًا وهميًا مرحليًا لاستعادة المصري لروحه. ومن هنا يقر محفوظ

بعد قراءاته في التاريخ ، واستنهاض تجاربه أن الروح المصرية الخالصة التي يريدها، هي أقرب لروح أحمس طارد الهكسوس ابن الجنوب ، المشبَّع بروح الشعب ووطنيتهم. ولا يعني هذا بأية حال من الأحوال التقليل من الهدف الذي رمى إليه محفوظ ولم يتحقق منه إلا اليسير في هذه الرواية ، فعبث الأقدار عبَّرت في أحد معانيها عن جبرية التغيير، مع التشجيع على الفاعل الذي ينتدبه القدر للتغيير الإيجابي، وهي مع هذا تدعو إلى الفعل الذاتي الذي يتجسد في إرادة حقيقية تؤمن بالتغيير لا مدفوعة إليه بفضل مساعدات خارجية ، أو إملاءات فوقية ، فهي بمثابة المرحلة الأولى في رحلة التغيير التي ينشدها محفوظ ويدعو إليها ، والتي تصل إلى ذروتها في كفاح طيبة .

لكن من زاوية أخرى نجد أن محفوظًا في ظل تقديمه لهذه الحكاية المشرَّبة بروح الحكمة، واستخلاص التجارب ، راح يُقدِّم صورة للحاكم الذي يأمل أن يكون على يديه التغيير، ربما وجد في الملك خوفو ملامح منه ، لكنها ليست كلها ، لذا نراه يستمر في ثلاثيته، حتى أنه في رادوبيس يُقدِّمُ الصورة المناقضة للحاكم ، كتمهيد طبيعي وبنائي يلزمه البناء النصي للحكاية لصورةً الملك التي تجلت في أبهى صورها في صورة الملك أحمس ابن الشعب. والتي كانت تعززه وتؤازره الأم وعزيمة الجدة «توتي شيري» وما بثته في روحه من خلاصة الحكم منذ أن كان صغيرًا ، وكأنهما العزيمة المصرية الخالصة والتي عكسها محمود مختار في تمثاله الشهير «نهضة مصر»[29] أزيح عنه الستار 1928.

– 4 –

هنا قدَّم محفوظ الكثير من صفات الحاكم الإيجابية التي تجلت في صورة الملك خوفو الذي حقَّق أهم إنجازٍ في تاريخ البشرية ، وهو ما تَمثَّل في بناء الهرم الأكبر ، في صورة متناقضة لمن يحكم مصر في هذا الوقت ، حيث المفارقة باعثة للتأمل والإعجاب في آن واحد، ففي الفترة التي بنى الهرم كان على سدنة الحكم نموذج للحاكم العادل (ربما شابه بعض التصرفات التي تقلل من عدله ، حيث سعيه لقتل الطفل بناءً على نبوءة تنبّأ بها الساحر العجوز، ففرَّق شمل أسرة وقتل كاهنه الأكبر ، وطفلاً بريئًا ، وحكم على زوجة أن تعيش هاربة طريدة ، وحرم ابنًا من أبيه ، بل ظل مقترنًا بأسرة لا يربطه بها شيء سوى أنها آوته)[30] لكن القضاء العادل والإراداة الإلهية اللتين أرادا أن يعبث بهما انتقمتا منه، وقد تمثل الانتقام في صدمته بابنه الذي أوشك على خيانته وقتله، فَقُتِلَ أمام عينيه دون أن يكون نادمًا بل كافأ قاتله بأن ولاه المُلْك من بعده وزوَّجه من ابنته، ما عدا ذلك فقدَّمت الرواية صورةً للحاكم الذي يضع الشعب في حساباته ، فهو يتألم أيَّما تألم عندما يري ألوفًا من أبناء الشعب الصابر والراضخ في آنٍ معًا يتحملَّون العذاب

دون أن يئنوا في سبيل أنْ يُحقِّقَ معجزته الخالدة فيخاطب ذاته وكأنه يحاسبها «**هل ينبغي أن تشقى ملايين النفوس الشريفة من أجل مجده؟ هل ينبغي أن يولي ذلك الشعب النبيل وجهه قبلة واحدة هي سعادته**» ويستمر في محاكمة نفسه حتى أنه يسأل حاشيته «**من الذي ينبغي أن يبذل لصاحبه : الشعب لفرعون أم فرعون للشعب**» (الرواية: ص145)[31].

لا يتورع الملك خوفو في أن يقول لحاشيته على الملأ: ساءلت نفسي ذات صباح يوم : «**ماذا صنعت من أجل مصر ، وماذا صنعت مصر لأجلي ؟ ولا أكتمكم الحق أيها الأصدقاء، فقد وجدت أن ما صنعه الشعب لي أضعاف ما صنعته له فأحسست بشيء من الألم – وكثيرًا ما أتالم هذه الأيام – وذكرت المولى المعبود مينا الذي وهب الوطن بعض ما وهبني ، فاستصغرت نفسي وأقسمت لأجزين شعبي إحسانًا بإحسان وجميلاً بجميل**» (الرواية: ص 175) وتتجلى روح التسامي من قبل فرعون لشعبه يوم أن تتسامى نفسه وتتجرد من النزعات العاطفية الأحادية ويوزع فيض محبتة للرعية جمعاء فيقول وهو يولي من قتل ابنه ، في الحقيقة من أنقذ حياته «**إني في هذه الساعة الرهيبة أجد من نفسي قوة عظيمة على السمو على العواطف البشرية، وأحس بأبوتيّ للعباد تغلب على أبوتي للأبناء ، فأعينوني على قول الحق وفعله**» (الرواية: ص 223). هنا نجيب محفوظ لا يُقَدِّمُ صورة للملك خوفو، بقدر ما يعكس صورة الملك في تلك الفترة التي زامنت كتابة الرواية، وكأنَّه يعمد إلى التضاد ليظهر القبح والفساد معًا اللذيْن استشريا، ومهدّا للمخلص، ومن هذا المنطلق جاءت الرواية الثانية «**رادوبيس 1943**» لتقدم صورة فادحة وباذخة لكيف يكون عبث الحكام، ونهاية هذا العبث الذي يأتي من قبل الشعب نفسه، وكأن الروح المصرية التي أراداها في «عبث الأقدار» لم تؤد مفعولها إلا في رادوبيس، وبالفعل يُمَثِّل جمهور الشعب المحك الفاصل في رادوبيس الذي يفتك بالملك اللاهي والعابث.

– 5 –

في «**رادوبيس 1943**» يبدو الرمز جليًا لا يحتاج إلى فك شفراته ، فالدال يرد إلى مدلوله مباشرة ، دون أن يحتاج إلى وسيط ، فالملك العابث الشاب المفتون بالحسان هنا «**مرنرع الثاني**» يتوازى مع الملك الشاب «فاروق». فكلاهما نهم في حب الامتلاك ، والإنفاق على الجواري والحسان. فها هو الملك الشاب هنا يجأر بصوت عالٍ «**أريد أن أشيّد قصورًا ومقابر، وأن أتمتع بحياة سعيدة عالية.. أيجوز أن تعذبني رغباتي كالفقراء**». (الرواية: ص 236) كما تتوازي حاشية الملك الفرعوني الفاسدة والتي يمثّلها رئيس الحرس «طاهو» مع حاشية الملك فاروق التي جعلت الملك يعيش في لهوه وملاذه منصرفًا عن شعبه ، وكلاهما كانا بمثابة الحجاب

الذي غُيِّبَتْ الحقيقة خَلفُه ،بل وصل الأمر إلى تحريض الملك ضد شعبه وإفراط استعمال القوة لقمعهم كما جاءت الدعوة علي لسان طاهو نفسه: «**القوة يا مولاي القوة يا مولاي... كان أجدادك المقدسون أقوياء، يُحققون إرادتهم بعزيمة كالجبال، وسيف القضاء ، كن مثلهم يا مولاي، لا تتردد ولاتركن إلى الحلم، واضربْ إذا ضربت ضربةً شديدةً لا تعرف الرحمة ، تُذْهلُ الجبار عن نفسه، وتخنق في صدره أواهي الأمل**» (الرواية: ص 237). أمثال مثل هذه النصائح هي التي قادت لأن يخرج الماردَ من قمقمه ، فكانت الدعوة الحقيقية لاستئصال رأس الفساد ، وهو ما فطن إليه محفوظ ليمهِّدَ لميلاد البطل المشبَّع بمصريته الخالصة وهو ما يظهر في صورة أحمس الذي ولِدَ من رحم الشعب بل عانى من فقده لجده «**سيكننرع**» وأبوه كاموس اللذيْن فُقِدَا بيد المستعمر الدخيل. وإن كان هذا لا يمنع من وجود رجال أشراف أمثال رئيس الحكومة المخلص «**خنوم حتب**» و«**سوفخاتب**» كبير الحجَّاب، لكن الدلالة واضحة مادام رأس الأفعى موجودًا فالسم يسري في كل مكان وتأثيره ناقع.

وما بين مَلك فاسد وحاشية فاسدة وشعب غاضب مطحون ، كان فراغ الأحزاب التي لم تضيَّق الهوة العميقة التي راحت تتسع ، حتى زاد الرتق على الراتق ، في إشارة بلغية إلى غياب دور الأحزاب بما فيها حزب الوفد الذي كان في السلطة آنذاك ، لكن في الجانب المقابل عكست الرواية لصورة غليان الشعب وسخطه من سوء الأحوال وتفاقمها ، وقد شمل السخط أيضًا التجربة النيابية المزيفة . لكن عبدالمحسن طه بدر يرى أن الرؤية التي يخرج بها من هذه الرواية أنها «تحمل قدرًا من التعاطف مع الملك في صراعه مع الكهنة الذين سخَّروا جموع الشعب التي تتحرك كالدهماء للمحافظة على مكاسبهم المادية ثم لاغتيال الملك في نهاية الرواية»[32]. العجيب أن نجيب محفوظ نفسه وافق على هذه الرؤية وقدم للناقد ما يؤكد ما انتهى إليه، لكن نرى نحن من جانبنا أن هذه الرؤية المتسمة بالتعاطف[33] مع الملك ليس لها مبرر إلا ما تبدي من تسليم مطلق للملك، ومواجهته مصيره وإصراره لأن يتحمل أخطاءه بنفسه ، وهذا ما تبدى أيضًا من محاكمة ذاته أمام تمثالي والديه بسؤاله التهكمي على ذاته: «**ترى ما رأيكما فيَّ؟**» (ص 306) فالسؤال يكشف عن وطأة الذنب والشعور بتخليه عن المسئولية التي ناط بها والده إليه «**لقد أورثتني ملكًا عظيمًا ومجدًا أثيلاً ، فماذا صنعت بهما ؟...**» (الرواية ص 306)، ولذا يرفض أن يضحّي برجاله في سبيل الدفاع عنه ويقول لزوجته في إقرار بتحمل المسئولية بنفسه: «**.... بل لا أريد أن أضحي بهم عبثًا، وسألقي عدوي وحيدًا لنصفي حسابنا معًا**» (ص 307) إذن هذا هو مصدر التعاطف الوحيد مع الملك الشاب الذي لم يحكم سوى عام، فمنذ أن توَّلى والشعب يهتف لوزيره

«**خنوم حتب**» لِمَا أظهره هذا الرجل من حكمة وجدارة في رئاسة الحكومة ، أما هو فظل في نظرهم مجرد ملك شاب عابث ، ربما هذا هو التحامل الوحيد منهم ، حيث نظر الشعب إليه هذه النظرة ، لكنه لم يسعَ ولم يرغبْ أيضًا في أن يغيِّر من هذه النظرة إليه ، بل زادها عندما اتجه قلبه وماله إلى ساكنة قصر بيجة «الراقصة اللعوب رادوبيس»، فذاع بينهم «**أن فرعون يهوي غانية القصر الأبيض ببيجة، وأنه يبيت لياليه في قصرها..**» (ص 269) وزاد من سخطهم عليه حمله الأموال التي يأخذها منهم لتزيين القصر وترصيعه بالجواهر، إضافة إلى صراعه مع الكهنة والذي كان من الممكن أن يحتويه كما اقترح عليه وزيره خنوم حتب ، وما أعادته زوجته عليه مرة ثانية ، فبدلاً من أن يتسجيب وينصاع رفض وعزل وزيره اعتقادًا منه أنه تخلَّص ممن يؤلِّب الكهنة عليه ، وعيَّن «سوفخاتب» ومع أنه لا يقل نصحًا له عن خنوم حتب ، إلا أنه لم يسمع لأحد غير صوت رادوبيس. بل إن اشتعال الصراع بينه وبين الكهنة – وهذا التصعيد الذي انتهى بخروج جموع الشعب والمطالبة بقتله – كان سببه هو ؛ لأنه أراد أن يغدر بهؤلاء الكهنة، بعد أن استمع لنصيحة رادوبيس في كيفية إيجاد وسيلة لجمع الجيش ، وقد انصاع لنصيحتها ، إلا أن رئيس حرسه «طاهو» رد له طعنته التي غمده بها يوم أن انتزع منه محظيته رادوبيس فوشي بالسر، وحدث ما حدث من تصاعد الأزمة بينه وبين الكهنة انتهت بمقتله بسهم من جموع الشعب. ومن ثم لا نرى تعاطفًا للملك علي حساب الكهنة ، حتى لوكان السياق التاريخي يشير إلى صراع الكهنة في الأسرة السادسة كان مدعاة لانهيار الدولة ، فحتى لو جارى نجيب محفوظ عبد المحسن بدر في رؤيته ، إلا إننا لو عدنا إلى السياق الواقعي إبان الفترة التي كتبت فيها الرواية، نجد أن محفوظًا لم يغفل هذا السياق مطلقًا بل كان يقصده حتى لو لم يقله فالسخط على الفساد هو الذي آل بهذه النهاية، وهو نفسه السخط الذي كان نذيرًا بسقوط النظام الملكي ، وحلول العسكر محله، بل إن الإشارة واضحة من حيث قول الملك قبل وفاته لزوجته «**إن الشعب يريدك، وحسنًا أراد ، فأنت جديرة بحكمه فابق له.....**» (الرواية ص 307) وهذا ما يتوازى دلالياً مع الواقع الراهن حيث خلع العسكر فاروقًا وثبَّتوا ولي العهد أحمد فؤاد وجعلوا له مجلس وصايا ، إذن المسألة في كلتا الحالتين تتعلق برأس الفساد ومسببه ليس إلا، وإن كان السياق سار على نحو آخر مع الثوار إلا أن الهدف الحقيقي لثورتهم هو الثورة على رأس الفساد ، وهذا مؤشر على الرغبة الحقيقية في الوصول للإجابة عن السؤال المطروح من قبل: «**كيف نتحرر؟**» فإذا كان القدر في «**عبث الأقدار**» كان حليفًا وأداة من أدوات التغيير ، لكن إرادته لم يعوّل عليها لأنها أتتْ من الخارج أيًّا كان الخارج حتى ولو كان من قوى عُلْيا هي

القدر نفسه ، إلا أنه هنا نبع من الإرادة الداخلية تلك الإرادة التي دفعت بالملك لأن يُسَاق إلى مصيره ، وهو يعلم مُسْبقًا نتيجته ، نفسها الإرادة التي دفعت برادوبيس لأن تقتل نفسها وتشرب السمَّ الذي أحضره لها الفنان بنامون ، لكن الإرادة : إرادة الشعب سعت إلى استئصال الفساد دون استثناء، فرادوبيس شخصية مُحِبَّة للحياة متنعمة بها ، وكان من الممكن أن تهرب كما قال لها بنامون إلى أمبوس وتعيش في سلام، ولكنها فضَّلت الموت بإرادتها لأنها هي مشاركة في المأساة التي انتهت إليه الدولة وانتهى إليها حبيبها، بل نقول إنها نفسها كانت السبب الرئيسي فلولا وجودها ما انصرف إليها الملك وظل على حاله ، وما أضمر له رئيس حرسه طاهو المكيدة.

بل إن واحدًا مثل عبداللطيف محفوظ، يجد في «**رادوبيس**» توازيًا مع المستعمر الإنجليزي ، الذي كان يستغل الملك وحاشيته – باعتبارهم وسطاء –؛ لاستغلال خيرات البلاد أو كما يقول «رادوبيس التي صُوِرَتْ بوصفها فاتنة دخيلة، ومستبدة تسيطر على باقي الأقطاب، وتحظى بالاستفادة من كل الخيرات والامتيازات والإمكانات الإبداعية للشيء الذي جعلها تؤشر أيقونيًا على المحتل الإنجليزي حين جعل الملك وحاشيته وسيطًا لاستغلال إمكانات الوطن»(34).

فالشعب ينظرإلى قصرها على أنه يستنزف من خيرات الشعب حتى تهامس الناس فيما بينهم «**بأن قصر رادوبيس يتحول إلى مثوى من الذهب والفضة والمرجان، وأن أركانه تشهد هوى جامحًا يتقاضى مصر أموالاً لا تعد ولا تحصى**» (الرواية: ص 269) ، أو ليس هذا القصر ومنْ تسكنه ، هما منْ صَرَفَا الملك مرنرع عن ممارسة مهامه، وتَرَكَ الأمر كله في بادئ الأمر إلى خنوم حتب، ثم من بعده سوفخاتب ، وهو ما دفع الملكة نيتوقريس، لأن تذهب لصاحبة القصر والتي أغوت الملك لتستحث فيها الحب الذي تحبه للملك! بأن ترد زوجها عن غيه بعدما «**ساءها أن تعلم أن الملك يزهد في النظر في واجباته العليا، وأن الحب أنساه كل شيء حتى تركزت السلطة في يد سوفخاتب...**» (الرواية: ص 277)، أليس هذا كله كفيلاً بألا يحدث التعاطف مع هذا الملك العابث الذي هو صورةٌ مكرَّرة من ملك مصر فاروق.

بل المتمعن في الالتماسات التي رفعها الكهنة للملك وضَرْبه بها عرض الحائط ، والتي رأت الزوجة الحكيمة فيما خلف سطورها ، نذير خطر محدق بالمملكة كلها وليس بالملك نفسه، لما يمثله هؤلاء الكهنة من عظيم تأثير ونفوذ على الشعب لما لهم من سيطرة على قلوب الشعب وعقوله ، أليس هذا قريب الصلة بما كان

يحدث داخل الجيش، ومن ثمَّ كان اللجوء إلى إرادة الشعب أفضل برهانٍ على الرغبة في التغيير، دون الاعتماد على الحركات التي بدأت تظهر في ذات الوقت/ في السياق التاريخي الراهن لزمن كتابتها، وهي أشبه بحركات عاملة تحت الأرض بتعبير هيكل(*) (لاحظ على وجه التحديد نمو وتصاعد حركة الإخوان المسلمين[35]، علاقتها بالضباط ثم تبني الجناح العسكري عمليات الاغتيال، وأشهرها اغتيالهم للنقراشي باشا رئيس الحكومة ، أثناء خروجه من البرلمان[36]، وكأن محفوظًا يريد أن يقلل من دور هذه الحركات الفاعل في عملية التحرر، لذا كان الاغتيال هنا ليس سريًا وإنما بإرادة واحدة هي إرادة الشعب ؛ تعبيرًا عن كل ما حاق به من ضرر من سياسات الملك الشاب، وليس إيعازًا من الكهنة الثائرين[37]. بل إن العنوان الفرعي الذي وضعه محفوظ «**سهم الشعب**» هو تأكيد لأيديولوجيا السارد التي ينشرها في السرد، والتي تشي بأن المنتقم هو جموع الشعب لا أحد غيرهم. أما ما يدعو إليه عبد المحسن طه بدر، بأن الدور كله للكهنة ،فهذا غير صحيح، وإنما كانوا بمثابة «القشة» ليس إلا . وهذا ما يؤكد نفينا التعاطف الذي أبداه عبد المحسن وأيده عليه محفوظ نفسه (مع إن العنوان الفرعي يشي بتناقض بين الموقفين : موقف نجيب أثناء الكتابة ، وموقفه أثناء الحوار).

– 6 –

ما نخرج به من رؤية عبد المحسن طه بدر لتحليل الأحداث أن إرادة الشعب لم تكن إرادة ذاتية ، بل هي إرادة مدعومة ، وتعبرعن غضب الكهنة ؛ لتعارض مصالحهم مع رغبات الملك المتمثلة في انتزاع أراضيهم ، لا تعبيرًا عن غضبتهم من أفعاله وجرائمه في حقهم ، وهذا غير صحيح، الحقيقي أن الإرادتين: الشعب والكهنة اجتمعتا معًا بفعل أفعال الملك ذاته التي ولَّدت السخط عليه، وحرّضت الكهنة أيضًا على رفض الانصياع له، وهو ما يُعَدُّ مخالفةً صريحةً للأعراف في هذا الوقت، باعتبار أن فرعون هو ممثل الرب. لكن تجاوزاته هي التي جعلتهم لا يفكرون في أن ما يفعلونه يعد معصية، أو مخالفة لأوامر الرب المعبود بتاح، بل إن اعتبار الكهنة كما يرى عبدالمحسن هم المحرض الأساسي ضد الملك، قول منافٍ للحقيقة، حيث إنه اعتبر – عبد المحسن طه – أن حضور رجال «المعصايو» حيلة من تدبير الكهنة، وهذا ليس بصحيح – أيضًا –، لأن الذي دبّر كل هذا وأفشى أمر الرسالة هو طاهو، كنوع من الانتقام من الملك الذي غدر به وأخذ منه حبيبته رادوبيس، مع أن طاهو نفسه مخطئ فلو كانت رادوبيس تحبه، كما كان يزعم، لهربت معه عندما حذّرها من خطورة تعرُّفِهَا على الملك، لكن لو تأملنا شخصية رادوبيس نجد أنها تسعى للتسلق بدليل أنها كانت تفكر في الملك منذ أن رأته في يوم التتويج العظيم

حتى أن صورته «**لا تفارق مخيلتها لشبابه الغضّ، ونظراته المتعالية، وقده الرشيق، وعضلاته المفتولة**» (الرواية: ص 241) ، وقد تمنت لوعطف إليها بعينيه ، وراحت تتساءل عن سر هذا التمني والشوق إليه ؛حتى ساقه القدر إليها عن طريق النسر (لاحظ هنا أن محفوظًا مازال يعتمد على القدر كمحرك لسير الأحداث، حتى لو تخلى عن الفعل الحاسم للقدر مثلما حدث في عبث الأقدار، إلا أنه لم يتخلَ عنه كلية ، فلولا سقوط الصندل الذهبي من النسر ما تمَّ التعارف ، وما دفع الفضول الملك لمعرفة صاحبة الصندل)، إذن الذي حاك المؤامرة هو طاه ، وقد اعترف بهذا لرادوبيس «**أنا الخائن، طاهو الخائن ... أنا علة الكوارس جميعًا ..**» (الرواية : ص 314)، أين الكهنة من هذا ؟!. إنهم أشبه بعوامل مساعدة، وجد فيهم الشعب القوة والمنزلة اللتين يحتمي بهما من بطش الملك ؛ ليعبر عن غضبه وسخطه مما يحدث في قصر بيجة. بل إن طاهو نفسه يعتبر أن رادوبيس هي المسئولة عما حدث ، فهو يخاطبها قائلاً موجهًا إليه اتهامه: «.. **لقد كان جمالك لعنةً على كل من رآه. لقد عذّب قلوبًا بريئةً، وخرّب قَصْرًا عَامرًا، زلزل عرشًا أمينًا ، ولوّث قلبًا شريفًا ، إنه لشؤم ولعنة**» (الرواية ص: 315).

ويري الدكتور جابر عصفور في هذه الرواية مثالاً صارخًا على فساد الملك، وأن ما حدث له نتيجة طبيعية لهذا الفساد وذلك التهور منه أو كما يقول: «تقدم لنا – أي رادوبيس – نموذج الحاكم العابث الذي يلقى جزاء عبثه واستبداده بسهام شعبه» ويكمل «من الطبيعي أن يندفع هذا الحاكم الذي ملأ حريمه بعدد لا يحصى من الجواري والمحظيات في حب جامح عنيف... ويهجر زوجه وحريمه ، بل شئون دولته ووزرائه مندفعًا في حب غانيته بجنون ، فيسوق إلى قصرها خيرات مصر جميعًا»[38]، وفي موضع آخر يشير إلى دلالة الرواية على الواقع الراهن لكتابتها فيقول: «**والجانب الرمزي في الصورة أوضح من أن يعلق عليه...**»[39] وهو يقصد توازي صورة الملك الشاب العابث مع صورة الملك فاروق ولي النعم في هذا الوقت.

وقد نربط بين هذا السهم الذي خرج من مصدرٍ مجهول – وإنْ كان التوازي قد يُرى بعيدًا، ولكننا نراه قريبًا فالأحداث متشابهة ومتماثلة – وبين حريق القاهرة الذي سبق قيام الثورة، فمسبب الحريق مجهول ، وإنْ اشتركت فيه جهات عِدة قد تكون مسؤولة عنه ، بطريق مباشر أو غير مباشر، مثل السهم إلا أنهما يعبران عن حالة واحدة ، هي السخط والغضب والثورة التي اعترت الجماهير ، الكل غاضب مما يحدث، فكان في الواقع العياني الحريق ، وفي المدار النصي السهم ، كلاهما أصاب الهدف، دون محاولة للبحث عن مسبب الحريق في الأولى، ومطلق السهم في الثانية.

– 7 –

تأتي رواية «**كفاح طيبة**» 1944، كتجسيد للرؤية التي أراد أنْ يُعَبِّرَ عنها محفوظ من خلال مروياته الثلاث ، هنا يتحقق له ما أراد فكفاح طيبة تُصْبِحُ بمثابة التجسيد الحقيقي للروح المصرية ، التي كان يَبْحَثُ عنها وظلت كامنةً داخل الإنسان المصري منذ ثورة 1919 لكنَّها لم تخرج إلا بعد أن استشعرت بضألة قيمتها مقارنة ، بالروح المصرية التي برزت في التاريخ الفرعوني، واستطاعت أن تنفض عن نفسها غبار الظلم وغشاوة الاستسلام، وما فعله نجيب محفوظ هنا، هو استعادة هذه الروح بأكثر من معنى ليعبَّر عن معنى الانتصار القومي على الاستعمار في التاريخ المصري القديم . أي أن الرواية قائمة أساسًا على فكرة البحث عن الهوية المفتقدة ، وذلك من خلال اجتثاث الموانع «القائمة دون انطلاقها الحر، وتتمثل تلك الموانع في « الاحتلال والنظام معًا»[40]. بمعنى أن الدولة وفقًا للإيديولوجيا المحايثة لفكرة «الروح المصرية»، هي من سلالة الشراكسة الوافدين من الشمال[41]، ومن ثم فيجب لتحقيق المصير والتحرر، أولا اجتثاث هذا الغريب من أجل امتلاك الذات، الذي هو الطريق الذي يقود إلى امتلاك المصير ، ذلك الهدف الذي ينشده الجميع ، وراح ضحيته الكثير أيضًا .

ويرى عبدالمحسن طه بدر أن هذه الرواية رغم «أنها تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديمة إلا أنها في حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم ، أو بعثه أكثر[42] مما تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر ، هي دعوة للمصريين المعاصريين إلى التخلَّص من المحتلين و المستغلين ، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس ، فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى في الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة»[43].

وبذلك تكون الرواية صورة موازية لمصر الحديثة التي كانت رازخة تحت نير الاحتلال الإنجليزي لمدة تصل إلى 72 عامًا[44] دون الإغفال من دعاوى الاستقلال والتضحيات التي بُذلت من أجل تحقيقه ، مثلها مثل مصر أيام الكهسوس الذين احتلوا البلاد وعاثوا فيها فسادًا وتخريبًا ونهبًا لخيرات مصر. التوازي واضح بين االسياق السياسي والاجتماعي والمدار النصي حيث عهد الهكسوس، ذوي اللحى البيضاء الطويلة والوجوه البيضاء المشرَّبة بحمرة ، والتي تُميِّزهم عن أبناء مصر ذوي الأجساد السمراء الملَّفحة بلون الطين. بل إن التشابه بين أبناء الشعب في الحالَيْن: في عهد الهكسوس، وفي عهد الإنجليز لا تغفله عين ، فكلاهما يئن من وقع الاحتلال ، وقد وُسِمُوا بالعبودية من قبل الهكسوس، مثلما ذكر أحمس أبانا للتاجر أسفينيس «**المصريون عبيد يُلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط... المصريون عبيد في الأرض التي كانوا بالأمس أصحابها**»

(الرواية ص: 361)، أو بالفلاحين كما وصفهم رسول أبو فيس عندما حضر إلى الملك سيكننرع، ساخرًا من عادات وتقاليد المصريين ، وفي ذات الوقت مُهدِّدًا باحتلال طيبة عاصمة الجنوب، والتي يحكم فيها سيكننرع.

العجيب أنه على الرغم من طول المدة التي حكم فيها الهكسوس مصر والتي تصل إلى مائتي عام ، إلا أن هذا لا يعني أن الشخصية المصرية قد ذابت في معية المحتل، بل على العكس فقد ظل الجنوب «**يحتفظ بشخصيته، وطابعه واستقلاله...**» (الرواية: ص 323)، وهو ما كان متحققًا على المستوى التاريخي/ الواقعي المتوازي ، فالمصريون رغم طول فترة الاحتلال الانجليزي إلا أنهم لم يَنْصَهِروا ، أو بمعنى أدق لم يرضخوا كما كان يريد الاحتلال لهم في الحالين.

الواضح أن محفوظًا أثناء بحثه عن فكرة لروايته[45]، لتكون مدارًا نصيًا ، لم يَجدْ أنسب من قصة كفاح الأسرة الفرعونية بدءًا من سيكننرع وكاموس انتهاءً بأحمس، تلك الأسرة الفرعونية التي كانت مثالاً باذخًا في الإصرار والصبر معًا من أجل السعي للاستقلال والتحرر، حتى ولو كان في سبيل هذا التحرر التضحية بأرواح الكثير من أبنائها ، مثل العظيم سيكننرع ومن بعده الباسل كاموس، أو من الجنود مثل القائد ببيي.... وغيره من القادة المخلصين. أو من النساء أمثال العظيمة أبانا، أو من المصريين أنفسهم ، مثلما حَدَثَ عند حصار طيبة ، حيث اتخذَّ أبو فيس من أجساد المصريين دروعًا بشرية؛ ليحول بهم دون فتح طيبة، وبسبب هذا المنظر يُصاب الملك أحمس بالحيرة من أمره ماذا يفعل، وراح يعيد الأسئلة على نفسه: «**هل جاء لخلاص شعبه ، أم للتنكيل به؟... وهل أُرْسِل رحمة أم عذابًا؟....**» (الرواية: ص 398)، ويدخل في صلاة للرب آمون علَّه يبعث له بالهداية، وبالفعل يأتي إليه القائد أحمس أبانا ، ويقول له مشجعًا «**هل يجوز أن نكف عن الكفاح في سبيل طيبة ومصر إشفاقًا من أن تؤذي نبالنا بعض النساء والأطفال من قومنا؟!**» (الرواية ص 399)، فيأتي اقتراح أحمس أبانا بأن يكونوا قرابينَ للكفاح مثلهن مثل المليك الشهيد سيكننرع ، والقائد الباسل كاموس ، أو حتى الاضطرار إلى الهرب إلى الجنوب، حيث نباتا ، مثلما حدث مع العائلة المالكة، ليتخفوا بالمصريين (بناءً على وصية القائد ببيي) بعدما أصدر أبو فيس كبير الهكسوس أوامره بتصفية الأسرة ؛ ليتسنى له الجلوس على عرش مصر دون أن ينافسه منافسٌ، أو يُشْعِره أحدٌ من أفراد الأسرة الفرعونية بأنه مُغْتصِبٌ للعرش. وقبل هذا وذاك هو الدفاع عن العزة المصرية ، المُتَأصِّلة في صدور أبنائها ، ولا تقبل التفريط أو التهاون، بل الموت أشرف من أن ينال منها أحد ، حتى ولو كان مغتصبًا كما في حالة «أبو فيس»، فولي العهد كاموس يفطن إلى مغزى رسالة «أبو فيس»، ألا

وهو الرغبة في إذلال الجنوب كما ذلَّ الشمال ، فيقول لأبيه «**مولاي... إن أبا فيس ينظر بجشع إلى عزتنا القومية ، ويأبى إلا أن يذل الجنوب كما ذل الشمال ، ولكن الجنوب الذي لم يرض المذلة وعدوه في أوج قوته لن يرضاها الآن... فمن يقول إننا نُفرِّط فيما اشتد أسلافنا في صونه ورعايته**» (الرواية ص 326)، وفي سبيل تحقيق هذا كانت الدعوة إلى عدم اليأس مثلما كانت آخر نصيحة للشهيد سيكننرع قبل الذهاب إلى المعركة فيقول «**.. لقد شاءت حكمة الرب أن يبوء جهادنا بخذلان فما ينبغي أن ينقطع عن جهادنا قط... أصغوا إليّ جميعًا ، إذا سقط سيكننرع فلا تيئسوا فسيخلف كاموس أباه ، وإذا سقط كاموس خلفه أحمس الصغير ، وإذا فني جيشنا هذا فمصر ملأى بالرجال..... فلا أحذركم إلا من عدو واحد هو اليأس ....**» (الرواية ص: 333).

– 8 –

كما أظهرت الرواية من جانب آخر كيف عمد المستعمر الدخيل ، فوق العبث بخيرات البلاد ، إلى محاولة السخرية من الشعب والحاكم معًا ، فإذا كان رسول أبو فيس (والأدق الرسل لتعدد شخوصهم في مواقف كثيرة: حاجبه «**خيان**» يوم رسالته إلى سيكننرع، والحجاب يوم الهزيمة ومحاولة الاطمئنان على الأميرة، والمرة الثالثة عندما جاءوا ليعرضوا صلحًا) سعى/ سعوا إلى تَعَمُّدِ التقليل من الملك سيكننرع بقوله **أيها الحاكم** تارة و**أيها القائد** تارة أخرى ، حتى أن حور قاطعه دون أن يجعله يتم عبارته: «**إنك تتحدث إلى فرعون مصر يا رسول أبو فيس....**» (الرواية ص: 409) ، أو وصفهم للشعب بأنهم عبيد أو فلاحون (لاحظ كيف قلَّل هؤلاء الرسل من المصريين عندما جاءوا يسألون عن الأميرة أمنريدس ابنة أبو فيس ، التي خطفها الفلاحون كما قال الحجاب سخرية واستهزاءً بهم، فأبو فيس نفسه وضع حياة الأسرى من النساء والرجال مرهونة بحياة ابنته)، بل إن أبا فيس نفسه سخر من المصريين وأبناء النوبة عندما مَثَلَ أحمس بين يديه في صورة التاجر أسفينيس، وكذلك القاضي سنموت قالها صراحة «**... إن الفلاحين لا يقوون على شيء ، ... وقد صَدَقَ من قال إنك إذا رغبت في أن تنتفع بالفلاح فأفقره ثم أضربه بالسوط**» (الرواية ص 364)، وقد تكرَّر أمر السخرية في مواضع كثيرة خاصة مع أحمس مثلما حدث بينه وبين القائد رخ(46)، فوصفه بالفلاح الحقير ، ومرة بالعبد ، وتأتي السخرية أخيرًا من أمنريدس بعد أسرها . ولكن تَحَقَّقَ بالنصرِ استردادُ الكرَّامة وهذا ما ظهر جليًا من مخاطبةِ رُسل أبوفيس لأحمس بأيها الملك ، وهو الأمر نفسه الذي تكرَّر مع الميرة أمنريدس يوم إعادتها لأبيها– بعد إتمام الصلح – فخاطبته بأيها الملك ، حتى إن أحمس قال لها لماذا تناديني بهذا فقالت «**لأنك ملك هذا الوادي دون شريك...**» (الرواية ص 419).

الجانب المقابل الذي عمدت الرواية إلى إظهاره ، بل يكاد يكون هو رسالة محفوظ التي أراد أن يبعثها للحاضر من سياق الماضي ، ألا وهو الإصرار وعدم اليأس ، بل إن الدعوة لعدم اليأس كانت هي آخر وصية للملك سيكننرع قبل أن يذهب إلى المعركة ، وهي نفسها التي أوصى بها كاموس ابنه أحمس ، وهي نفسها التي غرزتها الجدة توتي شيري ليس في نفوس أبنائها من الأسرة المالكة بل في نفوس كل المصريين ، فحثتهم بألا ينسوا طيبة مهما طالت الهجرة ، وأن يجعلوا غايتهم السامية هي أن يعدوا أنفسهم جيدًا «**لتحرير وادي النيل من قبضة الرعاة المستبدين**» كما أوصت الكهنة، ومدرسي المدارس «**أن يُذَكِّروا الناس دائمًا بالشمال المغتصب والعدو الغاصب، وما ارتكبه من آثام أذلّ بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتها وهبط بهم إلى مستوى البهائم التي تعمل في الحقول.......**» (الرواية: ص 328).

وتتكرر تيمات الإصرار داخل المدار النصي ، فتوتي شيري تدفع بحفيدها لمواصلة الجهاد حتى تحرير أخر جزءٍ من أرض مصر وليس طيبة فقط ، فترفض دعوة أحمس بعد فتح طيبة ، بأن تدخلها هي وأفراد الأسرة ، ولكنها اشترطت الدخول بعد أنْ تُحَرَّرَ مصر كلها «.... **أما نحن فلن نبرح دابور ، وقد فكرت في الأمر طويلاً فوجدت أن خير وسيلة نشارك بها شعبنا المعذب وآلامه أن نبقي في منفانا حيث نحن الآن نعاني آلام الوحشة والغربة، حتى نحطم أغلاله وترفع عنه النقمة ، فندخل مصر آمنين ونقاسمه السعادة والسلام. فسرْ في طريقك مؤَيَّدًا بالعناية الربانية تحرر البلدان وتقهر الحصون ، وطهِّر أرض مصر من عدوها ولا تجعل له في أقطارها موضع قدم ، ثم ادعنا نأت آمنين**» (الرواية : ص 401). وهو نفس الموقف الذي تكرر مع كاهن معبد آمون الذي رفض أن يذهب ليُقدِّم التهنئة لأحمس بعد فتح طيبة حيث أقسم «**ألا يبرح خلوته وفي مصر رجل من الرعاة إلا عبدًا أو أسيرًا**» (الرواية: ص 402). وبهذا يتأكد أن الدعوة للحث على اجتثاث الأعداء دعوة أصيلة شملت كل الوطنيين الأحرار .

– 9 –

بل إن المتأمل في الشعار الذي اتخذه كاموس لشحذ همة الجنود بعد الإعداد لجيش الخلاص «**حياة أمنمحيت أو ميتة سيكننرع، وسيموت من يموت منّا أشرف ميتة، ويبقى من يبقى أعزّ حياة**» (الرواية ص 382)، يكتشف طبيعة الصمود والبسالة من أجل هدف واحد، هو التحرر، فإذا لم يكن ، فأهلاً بالموت، ولكن أي موت، إنها ميتة سيكننرع مضرجًا في دماء الشرفٍ والشجاعة أثناء المعركة. والجدير بالذكر أنَّ هذا الشعار يُظهر التطابق بين السياق السياسي والاجتماعي المحاقب لفترة الكفاح

ضد الاستعمار بكافة أشكاله، منذ الشعارات التي رُفِعَتْ إبان ثورة 1919 «**الاستقلال التام أو الموت الزوءام**»، وهو ما يشي من طرف خفي لتلك الأيديولوجيا المحايثة لثورة 1919، التي يعتنقها السارد وتُبَثُّ في السرد دون إرادة منه، وهو ما يتأكد فعليًا من خلال الشعار الذي يتخذه كاموس رمزًا للكفاح «**الكفاح، ومصر وآمون**»، وهو ما يتوازى مع شعار مصر الحديثة «**الله –الملك – الوطن**».

ومع هذه الرؤية التي تبنت الإرادة المصرية من خلال بعث الروح المصرية الخالصة، والتي عمل على إنجاحها بالتشديد على قيم مثل الصبر والجهاد وروح العمل والعزيمة وقبلهم عدم اليأس للوصول للهدف الذي تحقق في نهاية الرواية، بتحرير مصر وليس طيبة فقط من المحتل، إلا أن عبد المحسن طه بدر يرى أن نجيب محفوظ اقتصر فقط على إبراز هذه الإرادة الخالصة متمثلة في شخص أحمس، أو كما قال «إن الخلاص من الهكسوس يبدو في الرواية وكأنه رسالة الأسرة الحاكمة وحدها بحيث تبدو هذه الأسرة، وكأنها تحمل عبء الرسالة.... أما بقية الشعب فلا روح فيه، ولاقدرة له على المقاومة، كتلة سلبية، تعمل بغيرها لا بنفسها، وتقاوم لا بقوتها الذاتية، ولكن بقوة الأسرة الفرعونية...»(47).

بهذا الطرح يُلْصِقُ عبدالمحسن طه بدر بالشعب صفات لا تتناسب مع مواقفه النضالية، مثل الخنوع والسلبية، وغيرها من الصفات التي تُظْهِرُ المصري على أنه خانع لا مستقل، وكأن اشتراكهم في الحرب مع الأسرة الحاكمة ومقتل من قُتِلَ منهم في المعارك، والدليل الواضح على هذا ما سقط منهم: رجالاً ونساءً، وأطفالاً على أسوار طيبة، إضافة لما فعله الهكسوس بهم بعد احتلالهم طيبة (تأمل ما سمعه أسفينيس عندما دخل الخانة مع لاتو من طونا الخمار وهو يصف له أحوالهم: «**هذه الخانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشهية وهم جياع، ومن ينسجون فاخر اللباس وهم عُراة، ومن يهرجون في أفراح السادةوهم جرحي قلوب، صرعى نفوس...**» (الرواية: ص 357) أليس هذا أكبر دليل على ما ارتكبه هؤلاء الخونة بالمصريين)، كله لم يشفع لهم عند عبد المحسن طه، وكأنه يريد أن يثور الشعب، ولو افترضنا أن هذا تحقق والأسرة المالكة بما لديها من قوة الجيش لم تستجبْ لثورتهم لَمَا تحقق غرضهم. وعلى سياق هذا الطرح يمكننا أن نذهب معه على اعتبار أن هروب الأسرة الحاكمة بعد مقتل الملك سيكنزع بمثابة الخيانة والتخلي عن مسئوليتها في الدفاع وحماية المصريين، لكن نعلم جيدًا أن هذا الهروب كان بمثابة لَمِّ الشمل من جديد والتفكير في المعركة بحُسْنِ الاستعداد لها، خاصةً وأنَّ الهزيمة جاءت بسبب كثرة العجلات الحربية التي أعدَّها أبو فيس للمصريين، فأَوْدت بهم. وبناءً على هذا

نقول إن هذا الاستسلام الذي كان عليه الشعب والذي أخذه عليهم عبدالمحسن، هو نتيجة طبيعية لما فعله بهم الهكسوس الذين استعبدوهم في الأرض أو ليس قول القاضي سنموت خير دليل على هذه السياسة التي عاملوا بها المصريين فيقول: «**إذا رغبت في أن تنتفع بالفلاح فأفقره ثم أضربه بالسوط**» (الرواية ص 364). كما أن الشعب نتيجة لهذه السياسة لم يكن يقدر على فعل شيء، ولكن لَمَّا لاحَ لهم أمل التحرر تشبثوا به، وانقادوا جماعات لينتظموا في الصفوف التي تُعَدُّ للمعركة ، بل إن هذا الفعل يدل على أهمية العمل المنظم ، فما جدوى الأعمال الفردية التي لم تحقق لمصر شيئًا[47] (لاحظ نتيجة هذا في رادوبيس ، دخلت البلاد في فوضى بعد مقتل الحاكم ، وضاعت جهود الشعب في التحرر ، لأن الفعل نُسِبَ لآخر)، أما هنا فقد تحقق الاستقلال بفضلِ التنظيم والإعداد الجيد والسرية، وتوظيف هذه الطاقات في أعمال القتال تحت إشراف قادة مهرة ، وهذا ما حدث مع الذين حملهم أحمس من طيبة ، فألقي بهم في نباتا حيث مصنع الرجال ، ولما تمَّ كل شيء خرج كاموس وقال الآن جُهِّزَ جيش الخلاص الذي كان يضم هؤلاء المصريين البائسين.

ومن ثم فطن أحمس عندما تولَّى الحكم خلفًا لأبيه الذي سقط صريعًا بعد نصره في أمبوس،إلى دور هؤلاء باعتبارهم شركاء في العمل ؛ فجاءت وصيته للحاكم هام هكذا:

«**اعلم أني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين**[49]، **فليكن هذا شعاري في حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهره من البيض فلن يحكمه بعد اليوم إلا مصري، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوَّابه في استثماره ، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة ، وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه في الصالح العام ، والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الأخ منهم إلا فضله**» (الرواية :ص 388).

نخلص من هذا إلى أن الشعب لم يتكاسل عن عمد بل كان هذا مقصودًا من قبل المستعمر ليَقْضِ على أمل الثورة ، فالثورة دائمًا تخرج من رحمِ الشعب المطحون ، وربما يكون شخصًا واحدًا مسؤولاً عن إشعال جذوتها ، يُنْسَبُ له الفضل دون الآخرين الذين قدموا له يد العون، وشاركوه حلمه في التحرر، مثلما حقق لهم رغبتهم المتوازية، وهكذا كان الجميع شركاء في إشارة ذات مغزى إلى أهمية العمل الجماعي المنظم .

– 10 –

كما أنه ليس من المصادفة أن تأتي بنية الرواية منقسمةً إلى ثلاثه أجزاء ، وكأننا أمام ثلاث روايات لا رواية واحدة ، بل إن محفوظًا نفسه كان حريصًا على هذا البناء الفني للرواية، بدليل أنه جعل لها ثلاثة عناوين مستقلة ، كُلّ

جزءٍ على حدة (سيكنرع – بعد عشر سنوات – كفاح أحمس)، ليس هذا فحسب بل زاد من افتراضية التقسيم بأن بدأ ترقيم كل جزء على حدة ، في إشارة منه لاستقلالية الأجزاء ، ولو تأملنا المعنى الدلالي من خلف هذه القتسيمات غير كونه يعمد إلى اعتبار كل جزء من الأجزاء وحدة مستقلة بذاته ، لاكتشفنا أن الكاتب بهذا التقسيم يريد أن يقدم لنا إجابة عن **سؤال التحرّر**: «**كيف نتحرر**» من خلال هذه التقسيمات، فالجزء الأول الخاص بـ «سيكنرع» يشير إلى الرغبة الداخلية في النضال والكفاح والدفاع عن العزة والكرامة (لاحظ سخرية رسول أبي فيس من المصريين ، بل إن مطالبه التي قدَّمها باسم أبو فيس هي في حدٍّ ذاتها أكبرُ استخفافٍ وسخرية بالمصريين ومليكهم ، ومنها أيضًا إصراره علىً تجريد الملك سيكنرع من صفاته التي ورثها عن آبائه وأجداده ، بأنه الملك أو الحاكم ، في رغبة صريحة وواضحة لإذلاله) حتى ولو لم تكن الاستعدادات كافية كما في حالة المقارنة بين جيشي أبوفيس وسيكنرع، وهو ما آل إلى احتلال الجزء الباقي الجنوب، وضمه إلى مملكة الشمال التي يبسط سلطانه عليها أبو فيس وجعل « أواريس» عاصمة لها ، أما الجزء الثاني المعنون بـ «بعد عشر سنوات» فجاء ليشير إلى بداية العمل السري المنظم والتخطيط قبل المعركة (لاحظ رحلة ولي العهد أحمس المتنكر في زي التاجر أسفينيس ، ووصوله إلى طيبة لمهمة وطنية هي جلب العمالة المهرة والجنود إلى نباتا مصنع الرجال والجيش ، وفي ذات الوقت التقرب من أبي فيس لمحاولة تطميعه ببلاد النوبة من خلال تقديم الذهب والعاج مقابل القمح وفي ذات الوقت لإغوائه باحتلال الجنوب فتكون نهايته هناك)، وبالفعل ينجح أحمس في مهمته في حشد الناس لضمهم إلى المعسكر في نباتا ، ومن ثم كان الجزء الثالث المعنون بـ «**كفاح أحمس**» تتويجًا للمرحلتين السابقتين ، وبداية الكفاح المعلن حتى رغم سقوط ضحايا أبرزهم القائد كاموس نفسه ، الذي يوَّلي خلفه ابنه أحمس، والذي يواصل الجهاد ، وتسقط المدن تلو الأخرى حتي يصل إلى طيبة وبالفعل تسقط بعد حصار مرير ، رغم حيلة أبي فيس ليمنع دخول المصريين، ويهرب أبو فيس إلى الصحراء التي جاء منها هكذا يتحقق حُلْم المصريين بالتحرر من العبودية والذل ويتنسمون عبير الحرية بيد أبناء مصر وبفضل عزيمتهم وكفاحهم المستميت من أجل التحرر .

هكذا نجح نجيب محفوظ عبر مروياته التاريخية الثلاثة ، أن يقدم رؤية مستقبلية للتحرر عبر روايات استعارت مداراتها النصية من التاريخ الفرعوني، رغم التفاوت الفني في التقنيات في الروايات الثلاثة ، والتي جاءت الأخيرة «**كفاح طيبة**» مكتملة على المستويين البناء والرؤية؛ لتؤكد النضج الفني في الكتابة، وفي ذات الوقت تطور الوعي لدي نجيب محفوظ،

من الاعتقاد في ضرورة التغيير القدري ، وهو ما واكب وصول حزب الوفد إلى السلطة كما ظهر في «**عبث الأقدار**» ، إلى ضرورة تحالف القوى بما فيه النخبة المثقفة وتوجيهها في الثورة على الفساد كما تبني في رواية «**رادوبيس**»، وأخيرًا البحث عن الروح المصرية والعمل الجاد من أجل الخلاص بالتحرر الكامل أولا تحررالذات من التبعية ثم محاربة الفساد ، وهو ما عبرت عنه على سبيل الفعل حركة الضباط الأحرار فيما بعد. وعلى الجملة فقد تبنت الرويات الثلاث فكرة أن ثمة خللاً ما، وهذا الخلل كامن في النظام (غير المصري) والمحتل، ومن ثم يستوجب القضاء عليهما ليتحقق التحرر الكامل.

وبعد يحق لنا أن نجيب على عنوان الدراسة هل الرواية التاريخية بكل ما تحمله من دلالات مرجعية تتمثل الواقع أم تتجاوزه؟ الحقيقة التي كشفت عنها المرويات الثلاثة، أن الرواية التاريخية بقدر ما تكون في بعض الأحيان تتمثل السياق التاريخي والواقعي ، إلا أنه في ذات الوقت تتجاوز هنا السياق التاريخي الذي استعارته إلى المستقبل، ويكون الماضي وسيلة بعث أو رسالة تنبيه للحاضر ، ليستشرف المستقبل . وهو ما قدَّمه نجيب محفوظ في رواياته، فلم تكن مجرد بعث للماضي، أو حتى تمثُّل للواقع ، بل قدَّمتْ رؤية للخلاص. فالأحداث التاريخية وحوادث النضال والجهاد لا تُقْصَدُ لذاتها وإنما كما يقول جابر عصفور.

«لما تثيره من حماسة وطنية ،حماسة تدفع القارئ إلى محاولة الثورة على الأوضاع الفاسدة»[50]، بل أبرزت في الوقت ذاته رؤية المؤلف الذي يرفض ما حاق البلاد من ركود وفساد ، فإذا كان الماضي مليء بمثل هذه الصفحات البيضاء، فلماذا لا يكون الحاضر مثله؟، هكذا جاءت رؤية نجيب محفوظ لواقعه عبر عكسه للتاريخ على أحداثه ، ولكن هذا لا يتم إلا بفضل أبنائه وشجاعتهم وقدرتهم على امتلاك ذاتهم ، وهذا لن يتأتى إلا بعد التحرر مما يعيق هذه الذات ، أقصد النظام والفساد.

الهوامش

(1) جورج لوكاتش: «الرواية التاريخية»، ترجمة « صالح جواد الكاظم»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص، 22.

2 – د. عاصم الدسوقي: «فن الرواية وعلم التاريخ : إشكالية الجدل بين المتناقضات»، «الرواية قضايا وآفاق»، كتاب دوري يعنى بالإبداع الروائي المحلي والعالمي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، عدد 2 ، 2009، ص280 .

(3) لمزيد من التدقيق في هذا الموضوع راجع روايات المؤرخين المسلمين عن سقوط بغداد حاضرة الخلافة العباسية في أيدي المغول ، في منتصف القرن السابع الهجري ، وكذلك ما قالت عنه النبوءات حول مقتل السلطان المظفر سيف الدين قطز ، وغيرها من الأخبار كما ورد في كتاب « التيجان في ملوك حمير « ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة الذخائر ، العدد (10)، القاهرة ، 1998.

(4) نقلاً عن سعد محمد رحيم : «السارد والتاريخ»، مجلة دبي الثقافية ، مؤسسة الصدى للدعاية والإعلان ، عدد (43) ديسمبر 2008 ، ص92.

(5) د. قاسم عبده قاسم: «التاريخ والرواية : تفاضل أم تكامل»، مجلة العربي ، الكويت ، عدد (557) إبريل 2005 ، ص54.

(6) السابق نفسه ، ص 54.

(7) سعد محمد رحيم : مرجع سابق ، ص92.

(8) السابق نفسه : ص 90.

(9) راجع في هذا ما ذكره الغيطاني في حواراته عن رواية الزيني بركات ، وبالمثل أقوال نجوي شعبان ، بعد صدور روايتها «نوّة الكرم» من الممكن مراجعة شهادات الكتّاب، في الكتاب الخاص الذي أصدره المجلس الأعلى للثقافة ، بعد ندوة «الرواية والتاريخ» بتاريخ فبراير 2005، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

(10) Pierre- louis rey ، le roman p.g 12

(11) د. جابر عصفور : «زمن الرواية»، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1999، ص 38.

(12) السابق نفسه : ص 38.

(13) د. عبدالمحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»، دار المعارف ، ط الخامسة ، القاهرة، 1993، ص 73.

(14) السابق نفسه : ص 82.

(15) السابق نفسه : ص 99.

(16) محمد القاضي: «الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا»، مجلة فصول (عدد خصوصية الرواية جزء 2) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ربيع 1998، ص43.

(17) جابر عصفور «الرواية التاريخية وروايات نجيب محفوظ»، مجلة العربي ، الكويت ، عدد (555) فبراير 2005، ص 32.

(18) رغم تعرض الاقتصاد الوطني للدمج في المنظومة الدولية مرتين الأولي في عام 1840، بواسطة رأس المال الأوروبي يتزعمه رأس المال الانجليزي ، والثانية عام 1882 بواسطة رأس المال الإنجليزي منفردًا ، إلا أن هذا لم يمنع من قيام رأس المال الوطني في بعض فتراته من محاولة التحرّر من هذه التبعية ، بقيادة طلعت حرب باشا ، خاصة الفترة من 1919: 1945 حيث شهدت انحسارًا قويًا لتصدير رأس المال الأجنبي ، إذ كف فيه الاقتصاد المصري عن الاستدانة........ راجع في هذا : محمد دويدار: «الاقتصاد المصري بين التخلف والتطوير»، دار الجامعات المصرية ، د.ت ، ص 146 وما بعدها ... ، وكذلك جورج قرم: «مأزق التبعية، الديون الاقتصادية»، دار الطليعة ، بيروت ، ط 2 1982، 95

(19) عبداللطيف محفوظ : «الرواية التاريخية وتمثل الواقع، نجيب محفوظ نموذجًا»، ص 8 عن رابط www. aljabrabed.net/n85-04moh.foud.htm

(20) السابق نفسه : ص8.

(21) تبني عدد من الكتاب في هذه الفترة انبثاقًا من روح ثورة 1919 فكرة الروح المصرية، مثل على أحمد باكثير ، السحار، عادل كامل ، نجيب محفوظ، يحي حقي، وغيرهم.... راجع غالي شكري: «مذكرات ثقافة تحتضر»، دار الطليعة، بيروت، 1970، ص 160: 162.

(22) يبني نجيب محفوظ نصه على القدرية، فكل تصرفات الأبطال وما تبعها من أحداث هي بفعل قدري أشرفت عليه الآله ، وكأننا أما عمل من الأعمال اليونانية ، فمثلما تصادف القدر في أن يجعل إحدي الخادمات مخلصات «زايا» التي تأخذ الابن كما نصح الأب ، فهناك الخادمة غير المخلصة التي قادت الملك إلي الابن الرضيع ، بل إن القدر هو المحرك الرئيسي للسرد ، فالأفعال تعاقبية لفعل القدر لا دخل للإنسان فيها وتستمر لعبة القدر، حيث يشرد فكر الخادمة في الصحراء، فتهرب بالابن وتترك الأم لأنها مريضة نفساء لا تقدر على الحركة، ويستكمل القدر لعبته فما أن تذهب لتسأل عن زوجها تكتشف أنه مات ، لكن القدر يجعلها تقابل بيشارو المشرف على الهرم ، فتقع موقعًا طيبًا في قلبه كما يجعل

القدر زوجته ماتت منذ زمن يسير .وهكذا تتوالى لعبة القدر والتي يتكئ عليها النص .

(23) تولى حزب الوفد الوزارة أربع مرات (1924، 1927، 1930، 1936)، وكانت الحكومة الأخيرة هي أكثر المرات التي أثارت جدلا واسعًا ومازالت ، لأنها لم تكن حكومة ممثلة لإرادة الشعب، وإنما هي حكومة ممثلة لإرادة الإنجليز ، فقد جاءت كتحد الإنجليز الملك ، فأتوا بغريمه في السلطة كنوع من العقابٍ للملك على تصرفاته معهم ، حتى أن النحاس شبه بقبوله الأمر، أن جاء على ظهر الدبابات الإنجليزية.

(24) بتوقيع معاهدة 1936 التي أطلق عليها مصطفى النحاس اسم معاهدة الاستقلال والشرف والعجيب أنها لا حققت استقلالاً ولا حازت شرفاً وتضمنت هذه المعاهدة شروطاً سبعة تحولت بموجبها العلاقة بين مصر وإنجلترا من علاقة أعداء إلى علاقة أصدقاء ومن احتلال إلى تحالف وتناصر وهكذا هدرت كل الجهود والتضحيات التي قام بها المجاهدون خلال خمسين سنة السابقة، وهناك من آل جهده لتفنيد بنود هذه المعاهدة وكشف عوارها مثلما فعل الأستاذ عبد المقصود متولي، فألف كتاباً فضح فيه مخططات الإنجليز ونواياهم من تلك المعاهدة وكشف حقيقة حزب الوفد وعمالته للإنجليز مما أدى إلى غليان الشارع ضد حزب الوفد حتى حاول بعضهم اغتيال مصطفى النحاس سنة 1937 ولكن المحاولة فشلت .

(25) عبداللطيف محفوظ: مرجع سابق ، ص 14.

(26) علاقة حزب الوفد بالإنجليز ظلت حتى الآن محل جدل دائر في الأوساط السياسية ، فالوفديون يبرِّرون وصول النحاس باشا لرئاسة الحكومة على دبابات الإنجليز تبريرات تفتقد المنطق ، وأعداء الوفد يتخذون من حادث 4 فبراير 1942 وسيلة للنيل من حزب الوفد الذي خاض معارك الاستقلال منذ إنشائه على يد سعد زغلول ، راجع في هذا عدد خاص من « مجلة الهلال»، عن حزب الوفد وحادث 1942، ومنه د. عاصم الدسوقي: حزب الوفد وحادث 4 فبراير ، دار الهلال شهر يونيه 2005، ص ص: 55، 62.

(27) لاحظ موقف حزب الوفد من الحرب العالمية ، فالوفد كان يدعو للحياد التام في حين جموع الشعب تأمل وتدعو من الأعماق لانتصار الألمان ، على اعتبار أنه سيكون داعمًا للتحرر من الإنجليز ، بل إن الشعب رأى في حزب الوفد في هذه الفترة جزءًا من النظام العام الذي تمقته ، وتتمنى زواله ، وقد رصد هذه الحالة نجيب محفوظ في رواية « خان الخليلي « صدرت 1946.

(28) عبداللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع....»، مرجع سابقص 15.

(29) جسَّد الفنان محمود مختار هذا التمثال في باريس حيث كان يدرس هناك ، مستلهمًا الروح القومية لمصر في ذات الوقت ، على هيئة صورة فلاحة مصرية تنهض بالأمة، وهناك في فرنسا شاهد سعد زغلول باشا التمثال ضمن مجموعة أعمال مختار هو وأعضاء الوفد في متحف «جريفان» وكان يرأس وفد مصر للدفاع عن قضيتها، وما إن عاد الوفد حتى بدأت أخبار التمثال تنتشر ، حيث كان ويصا غالي هو الداعي لها والمروج للفكرة ، كما أن «أمين الرافعي» رئيس تحرير جريدة «الأخبار» وضع الجريدة تحت تصرف الدعاة لتمثال نهضة مصر، فكتب «محيي الدين حفني ناصف وحافظ عفيفي وواصف غالي وويصا واصف وأمين الرافعي» نداءً إلى الأمة للاكتتاب لإقامة تمثال نهضتها وقدَّموا «مختار» للأمة. وانطلق اسم «محمود مختار» سريعا بين الجماهير واعتبروه بطلاً قوميًا. وأقيم احتفال بالقاهرة واحتفال بالإسكندرية، وبدأت حركة الاكتتاب وأخذت الأقاليم وأفراد الشعب يتنافسون في مجال التبرع. وتوالت مقالات الكتاب وقصائد الشعراء.وقد أزيح الستار عن التمثال في عام 1928.

(30) القدر أيضًا هو الذي يكشف هذه الحقيقة التى عمدت الخادمة زايا على إخفائها، فبعد أن فرت هاربة من الجنود، وصلت إلى مكان بناء الهرم ، وهناك سألت عن زوجها فأخبرها بشارو أنه مات ضمن من ماتوا أثناء بناء الهرم ، لكنها وقعت صورتها موقعًا حسنًا في قلب المفتش الذي كان قد فقد زوجته للتو (لاحظ الفعل القدري) فيتزوجها فتنتقل بهذا الرضيع إلى قصره ، وتمر

الأيام والسنون دون أن تبوح لأحد بحقيقة هذا الصبي، الذي صار القائد ددف بن بشارو، وتأتي المفاجأة يوم درء الخيانة عن الملك، فيعود ظافرًا منتصرًا، ويعود بأسيرته التي وجدها في الصحراء، علها تذهب إلى بلدها لتبحث عن أهلها، وفي البيت تبدأ المواجهة بين الأم الحقيقية والخادمة، فيسمع ددف الحوار، فيعرف أبوه الحقيقي، ويقع المفتش في صراع بين العاطفة والواجب، وفي النهاية يذهب إلي الملك ليخبره حقيقة القائد ددف.

(31) اعتمدنا في هذه الدراسة على الطبعة الكاملة لأعمال نجيب محفوظ، ضمن إصدارات مكتبة لبنان، المجلد الأول، بيروت الطبعة الأولي 1990.

(32) عبدالمحسن طه بدر: «الرؤية والأداء: نجيب محفوظ»، دار المعارف، مصر، ط الثالثة، 1984، ص 155.

(33) العجيب أن عبدالمحسن طه بدر يتعاطف مع الملك الشاب، ويصف الكهنة بأوصاف تجردهم من وطنيتهم، حتى أنه يرى في رفض الملك أن يتحمل الجنود تبعات أخطاءه وأن يخرج للجماهير وحيدًا أعزلاً، ويعتبر هذا التصرف شهامة ونبل من الملك، في حين يرى أن الكهنة الذين يدافعون عن حقوقهم انصرفوا فقط لإثارة الجماهير ضد الملك، المرجع السابق ص: 167.

(34) عبداللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع...»، مرجع سابق، ص 14.

(*) الحركات العاملة تحت الأرض، هو مصطلح قصد به هيكل الجمعيات السرية، التي كان هدفها القضاء على بعض الجنود البريطانيين في القاهرة، وقد ذكر الأستاذ من هذه الجمعيات، الجمعية التي شكلها حسين توفيق، ومنها ما انضم إليها السادات وقامت باغتيال أمين عثمان نظرًا لتورطه بعمالة مع الإنجليز، راجع في هذا: محمد حسنين هيكل: «خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر السادات»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ص 55 وما بعدها.

(35) هناك روايات كثيرة عن علاقة الإخوان بالضباط، بعضها جاء من قبل الإخوان أنفسهم مثل ما قاله صلاح شادي: «إن الإخوان المسلمين هم الذين كونوا الضباط الأحرار، وهم الذين أطلقوا عليهم هذا الاسم، فإن حسن البنا كوَّن نظامًا خاصًا للإخوان المسلمين يضم مدنيين وعسكريين يؤهلون تأهيلاً عسكرياً للقيام بأعمال فدائية يتطلبها نشاط الجماعة. فلما تكاثر عدد الضباط بدأ الأستاذ حسن البنا يفكر في تشكيل قيادة خاصة لهؤلاء الضباط وتكون مستقلة عن النظام الخاص وأسند رئاستها للصاغ محمود لبيب وكيل الجماعة باعتباره ضابطاً سابقاً بالجيش. وكان محمود لبيب يرى أن يجعل لهذا النشاط اسماً حركيا بعيداً عن الإخوان المسلمين فسماهم «الضباط الأحرار». أما رأي الضباط فيرون غير ذلك وهو ما قاله أحمد حمروش فقال: «وفي هذه الفترة – أي عام 1949 بعد عودة الجيش المصري من حرب فلسطين – كان جمال عبدالناصر وكمال الدين حسين قد تركا الإخوان مع عدد ملحوظ من الضباط». وبعد أن أصبح لتنظيم الضباط الأحرار وجود وخلاياه داخل صفوف الجيش، حاول الإخوان المسلمون دمج هذه المجموعة (الضباط الأحرار) في صفوف تنظيمهم وتحويلها إلى تابع يأتمر بأمرهم. كما كان بعض الضباط يفضلون الوحدة مع الإخوان، أو إقامة تعاون وثيق معهم، أو السماح بعضوية مزدوجة. لكن الحقيقة التي ليس عليها خلاف أن الصاغ محمود لبيب هو سنارة الإخوان التي تدلت بين الضباط في الجيش فاستطاع أن يجتذب بعضاً منهم. وكانت أكبر الرتب التي أقبلت إلى الإخوان (عبدالمنعم عبدالرؤوف، جمال عبدالناصر، أبو المكارم عبدالحي، كمال الدين حسين)، راجع في هذا: صلاح شادي، صفحات من التاريخ حصاد العمر، الزهراء للإعلام العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1987، عباس السيسي، في قافلة الإخوان المسلمين، ج1، دار القبس، الإسكندرية 1989. وكذلك مذكرات الضباط أنفسهم مثل :

(36) يظهر دور هذه الحركات في كتابات محفوظ التالية أبرزها / القاهرة الجديدة، وخان الخليلي.

(37) يعتقد عبدالمحسن طه بدر، أن الجماهير عندما رأت الملك خارجًا لهم، همت على التراجع، لولا أن رأسًا من الرءوس المدبرة، خشيتْ من تراجع الجماهير، وهذه الرأس يعتقد أنها من الكهنة، فصوّب سهمه الصائب

إلى صدر فرعون» ص 167، ويعتقد أن مبعث هذا التراجع في موقف الجماهير من الملك ، مرجعه تحريض الكهنة ، وكأن الفعل ليس إراديًا وإنما من تحريض الخارج/ الكهنة ربما هو فهم هكذا من هذا التراجع ، لكن الجلي هو أن الجماهير فوجئت بظهور الملك وجهًا لوجه ، وهو المعروف في نظرهم سلفًا حبه للحياة ،أي لا يقدر على مثل هذه المواجهة ، لكن إقدامه على هذه الخطوة – والتي تُحسب له ، وأيضًا هي التي ولدّت التعاطف في آخر حياته يوم مقتله – هو الذي جعلهم يفكرون وربما تساءلوا في أنفسهم : لماذا هذا يحدث؟ فبدأ التمهل في الأمر ، لكن هذا الموقف لا يُفَسَّرُ على أنه تراجع و عدول عن الباطل الذي أوقعهم فيه الكهنة . وإنما مرده هو عنصر المفاجأة . كما أعتقد أن نجيب محفوظ هو الذي أوقع عبد المحسن طه بدر في هذا التصور ، فتصويره لرد فعل الجماهير بعد استقرار السهم في صدره ، يميل إلى مثل هذا التصور فنجد الارتياع والحيرة والحذر ، والسكون ، وكأن الجماهير خرجت إلى غير هذا الهدف . راجع المشهد موصوفًا في ص: 308–309. ولهذا نقول ألا يكفي ما حاق هذه الجماهير وليس الكهنة من غبن وظلم ، وما أحدثه من قهر عليهم وهم يرون أموالهم تساق إلى قصر بيجة ، حيث عاشقة الملك. دليلاً على الخروج ضدهم.

(38) جابر عصفور: «الرواية التاريخية: روايات نجيب محفوظ»، مرجع سابق ، ص33.

(39) السابق نفسه : ص 33.

(40) عبداللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع...» ، مرجع سابق ، ص 12.

(41) يرى البعض أن الاحتلال في هذه الفترة ليس احتلالًا إنجليزيًا، وإنما كان من قبل السلالة الشركسية، والاستقراطية التركية ، حتى أن البعض عادى الاستعلاء التركي ووجد فيه موازيًا للصلف الإنجليزي ، وبغض النظر على التشابه في الكراهية إلا أن الحقيقية أن الانجليز بالفعل كانوا مايزالون يحتلّون البلاد ، ولو بطريق غير مباشر ، بدليل أن ثورة 1952 آلت على نفسها تحرير البلاد ، وبالفعل تم جلاء الإنجليز عن مصر عام 1954، وتم جلاء آخر جندي إنجليزي وما يناوئه من استعمار بعد تأميم القناة عام 1956.

(42) ردد نجيب محفوظ هذا القول أكثر من مرة بأن روايته «كفاح طيبة» قصد بها الحاضر لا الماضي، وإنه لم يكتب الرواية ليعيد بعث التاريخ القديم، راجع في هذا حوارات نجيب محفوظ، وأبرزها حواراته مع رجاء النقاش في: «رجاء النقاش» نجيب محفوظ: «صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، طبعة أولى ، القاهرة 1998. بالمثل – يرى إبراهيم فتحي، أن نجيب محفوظ منذ رواياته الأولى التاريخية (عبث الأقدار 1939، ورادبيس 1943، وكفاح طيبة 1944)،عينه على اكتشاف الحاضر، فاختيار محفوظ لهذه الفترات مكنه من خلق «تجربة إنسانية متخيَّلة، استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر، عاشه المصريون في زمن كتابات الروايات، لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابًا دراميًا لتلك التجربة المتخيلة وإبراز ما في نماذجها من دلالة راهنة...»، راجع في هذا: إبراهيم فتحي: «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول ، عدد «خصوصية الرواية، ج1»، مجلد 16، عدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، شتاء 1997.

(43) عبدالمحسن طه بدر: «نجيب محفوظ: الرؤية والأداء»، مرجع سابق ، ص 193.

(44) وقعت مصر تحت نير الاحتلال البريطاني ، بعد حادثة التل الكبير في عام 1882، ولم يخرج الإنجليز نهائياً عن مصر إلا بعد توقيع اتفاقية الجلاء عام 1954.

(45) ذكر في أكثر من حوار أنه اختار أكثر من أربعين حكاية من التاريخ الفرعوني ليتخذها مدارًا نصيًا لرواياته، راجع فاطمة موسى: «في الرواية العربية المعاصرة»، الأنجلو المصرية ، 1972، ص 28.

(46) نشب الصراع بين أحمس في صورة أسفينيس والقائد رخ، إثر تخليص أسفينيس للسيدة أبانا من حكم المحكمة الجائر بدفع 40 قطعة ذهبية أو السجن بتهمة إهانتها لقائد عسكري ، وأضمر له العداء وما إن ذهب إلى الملك حتى تفجر الصراع ، وبالفعل طلب رخ من

أحمس المبارزة وتبارزا وكاد أحمس أن يقتله إلا أنه عفا عنه لوجوده في حضرة الملك. وما إن غادر أسفينيس طيبة متجهًا إلى الجنوب حتى لحقه القائد بأسطول ليقتله، وبالفعل نشبت بينهم معركة كادت أن تنتهي بمقتل أسفينيس لولا تدخل الأميرة أمنريدس وأمرها للقائد رخ بأن يعود بأسطوله .

(47) د. عبد المحسن طه بدر : «الرؤية والأداء ...»، مرجع سابق ، ص 198.

(48) سياسة العمل الفردي المتمثلة في الاغتيالات التي تبنتها جماعة الإخوان المسلمين ، أودت بشخصيات كثيرة ، دون أن تحقق الهدف الحقيقي/ التحرر، وكأن محفوظًا كما ذكرنا من قبل يدين العمل السري الفردي في مثل هذه الصورة ، ويشيد بالعمل الجماعي المنظم، لاحظ أن أحد أسباب نجاح حركة الضباط الأحرار هو العمل الجماعي المنظم ، وما ظهرت الأنانية بدأ التفكك بين صفوف الضباط الذين تحررت البلاد من الجنس الشركسي على يديهم، وأبرز مثال على هذا هو الانقسام الحاد الذي أصاب صفوف الجماعة في أحداث مارس 1954.

(49) وقد يتشابه هذا الشعار في السياق النصي مع الشعار الذي رفعه أحمد لطفي السيد في السياق السياسي المحاقب لزمن كتابة الرواية، ولهذا حرص بعض الضباط الأحرار بأن يسلّموه السلطة بعد تنازل الملك ، لكن إصراره على عودتهم للثكنات من جديد ، وإجراء انتخابات ديموقراطية ، دفعتهم أن يسحبوا دعوتهم .

(50) جابر عصفور :» مرجع سابق ، ص33.

المراجع

(1) إبراهيم فتحي : «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول ، عدد «خصوصية الرواية ،ج 1»، مجلد 16، عدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، شتاء 1997.

(2) د. جابر عصفور: «زمن الرواية»، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1999.

(3) د. جابر عصفور: «الرواية التاريخية: روايات نجيب محفوظة»، مجلة العربي ،، عدد (555) فبراير 2005.

(4) جورجي زيدان : «الحجاج بن يوسف الثقفي»، سلسلة روايات تاريخ الإسلام ، العدد 6، دار الجيل ، بيروت .

(5) جورج لوكاتش : «الرواية التاريخية»، ترجمة «صالح جواد الكاظم»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

(6) جورج قرم : «مأزق التبعية ، الديون الاقتصادية»، دار الطليعة ، بيروت ، ط 2 1982.

(7) رجاء النقاش «نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، مركز الأهرام للترجمة والنشر ،طبعة أولى ، القاهرة 1998.

(8) سعد محمد رحيم: «السارد والتاريخ»، مجلة دبي الثقافية، مؤسسة الصدى للدعاية والإعلان ، عدد (43) ديسمبر 2008.

(9) صلاح شادي : «صفحات من التاريخ حصاد العمر»، الزهراء للإعلام العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1987.

(10) د. عاصم الدسوقي: «فن الرواية وعلم التاريخ: إشكالية الجدل بين المتناقضات»، «الرواية قضايا وآفاق» – كتاب دوري يعنى بالإبداع الروائي المحلي والعالمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد 2، 2009 .

(11) د. عاصم الدسوقي : « حزب الوفد وحادث 4 فبراير»، مجلة الهلال ، مؤسسة دار الهلال ، يونيه 2005.

(12) عباس السيسي: «في قافلة الإخوان المسلمين»، ج1، دار القبس، الإسكندرية 1989.

(13) عبد اللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع، نجيب محفوظ نموذجًا»، ص 8 عن رابط www. aıjabrabed.net/n85-04moh.foud.htm

(14) د. عبدالمحسن طه بدر : «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر»، دار المعارف، ط الخامسة، القاهرة، 1993.

(15) د. عبدالمحسن طه بدر: «الرؤية والأداء: نجيب محفوظ»، دار المعارف ، مصر ، ط الثالثة ، 1984.

(16) على مبارك : «علم الدين» ج1، طبع بمطابع جريدة المحروسة ، بالأسكندرية 1882.

(117) د. غالي شكري : «مذكرات ثقافة تحتضر»، دار الطليعة ، بيروت ، 1970.

(18) فاطمة موسي: «في الرواية العربية المعاصرة»، الأنجلو المصرية ، 1972.

(19) د. قاسم عبده قاسم: «التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل»، مجلة العربي ، الكويت ، عدد (557) إبريل 2005.

(20) محمد حسنين هيكل : «خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر السادات»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام.

(21) محمد دويدار: «الاقتصاد المصري بين التخلف والتطوير»، دار الجامعات المصرية ، د.ت.

(22) محمد القاضي: «الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا»، مجلة فصول (عدد خصوصية الرواية جزء 2) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع 1998.

* * *

واسيني الأعرج في «نوار اللوز»:
بين تغريبة الهلاليين ومعراج الفقراء

سلطان الزغول

ولد واسيني الأعرج عام 1954 في قرية سيدي بوجنان على الحدود الجزائرية المغربية، ثم انتقل إلى مدينة تلمسان في العاشرة من عمره، قبل أن يستقرّ عام 1973 في مدينة وهران، حيث بدأ يعمل في الصحافة، ويدرس اللغة العربية في الوقت نفسه. إضافة إلى تعلّمه اللغة الإسبانية التي يقول عنها: «كنت أشعر أنّ بها سرّ أجدادي، خصوصا وأنّي من الموريسكيين، أي الذين اضطرّوا إلى ترك الأندلس بعد سقوطها». ثم سافر إلى سورية لإكمال دراسته، حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة دمشق، قبل أن يعود إلى الجزائر. وهو يقيم في فرنسا منذ عام 1994، ويعمل أستاذا في جامعة الجزائر المركزية، وجامعة السوربون بباريس.

والأعرج روائي وناقد وقاص نال شهرة عالمية، وترجمت أكثر أعماله إلى عدد من لغات العالم، كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية والألمانية وغيرها. وقد اختيرت روايته «حارسة الظلال» عام 1997 ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا. نال جائزة ابن هدوقة للرواية الجزائرية على مجمل أعماله، وجائزة المكتبيين الكبرى على روايته «كتاب الأمير»، وهي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة، كما حصل على

الجائزة الوطنية التقديرية. ثم مُنح جائزة الشيخ زايد للآداب في أولى دوراتها عام 2006. وهو متفرّغ منذ سنوات للإبداع الروائي. ومن أهمّ أعماله الروائية: البوابة الزرقاء (1980). نوار اللوز (1983)، ضمير الغائب (1990). الليلة السابعة بعد الألف في جزأين: رمل الماية (1993)، والمخطوطة الشرقية (2002). سيدة المقام (1995). حارسة الظلال (1996). ذاكرة الماء (1997). شرفات بحر الشمال (2001). طوق الياسمين (2003). كتاب الأمير (2005).

ربما كان واسيني الأعرج أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي. وتنتمي أعماله إلى الرواية الجديدة التي لا تستقرّ على شكل واحد. ويشبه الأعرج الرواية بالإنسان القادر على التجدّد والتأقلم، ويرى أنها ليست ملحمة البرجوازية كما جاء في التعريف القديم، بل هي ملحمة العصر الحديث. ويضيف: «أرفض أن تتحوّل الرواية إلى منابر وفضاءات للخطاب الإيديولوجي والسياسي والديني، فلتتحوّل إلى فضاءات للخطاب الأدبي، لأنه يستدعي الخطاب السياسي والإيديولوجي، ولكن ضمن نسق من المتخيّل». ثم يستدرك: «لا يوجد فكر وتأمل وحياة خارج الإيديولوجيا، أي خيار عالم الأفكار... لكنني أرفض التسطيحات التي كثيرا ما تكون الإيديولوجية سببا أولا فيها. عالم الأفكار عالم معقد ويحتاج إلى ملكات كبيرة، وأحيانا استثنائية، بينما خطر الإيديولوجيا أنها تبسّطه وتقتله. خطر الإيديولوجيا في المجال الفني متأتّ من هنا... عندما تعلن عن نفسها بشكل فجّ وتبشيري تقتل النصّ وتدمّره من الداخل».

وحول عنايته بالتراث الحكائي العربي، الذي ظلّ يستفيد منه في بناء روايته يقول الأعرج: "العودة إلى التراث الحكائي المكتوب منه والشفوي بما يحمله من عوالم مدهشة بسحرها ومحلّيتها هو الطريق الوحيد لنحت خصوصية للرواية العربية يمكن من خلالها أن تضيف للإبداع الروائي العالمي، مثلها مثل أدب إفريقيا السوداء، أو أدب أمريكا اللاتينية". كما أنّ له نظرته الخاصة لهذا التراث، يقول: تشكل النصوص العربية الكبرى، كرسالة الغفران، وألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وكتب الرحلات، أشكالا سردية كان يمكن أن تؤسس لجنس أدبي عربي خاص، قد يكون الرواية أو شيئا شبيها بها، لو أن النهضة الحديثة جاءت بشكل مخالف لما أتت به.

يأتي هذا الحديث عن واسيني الأعرج بمناسبة دراسة روايته «نوار اللوز»، ابتداء من نظام عنونتها وعتباتها، ثمّ خطابها الفكري، والأسس التي انبنت عليها، في محاولة لسبر أغوارها، وبيان جمالياتها.

العنوان وعتبات النص:

يُتبع الكاتب عنوان الرواية الأساسي بعنوان فرعيّ يوضّحه، هو «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». وهي عادة يتّبعها منذ روايته

الأولى «البوابة الزرقاء»، التي يضع لها عنوانا فرعيا هو «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر»، وكذلك فعل في رواياته الأخرى مثل «كتاب الأمير» الذي يفسّره عنوان فرعيّ هو «مسالك أبواب الحديد»، أما «طوق الياسمين» فيفسرها عنوان فرعيّ أيضا هو «رسائل في الشوق والصبابة والحنين».

ويشير الأعرج إلى هذا الأمر قائلا: يمكن إلحاق هذه العادة في العنونة بالعتبات، فهي عتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسي في النصّ، وهي ليست غريبة، بل تحاول إزالة الغرابة، كما أنّها عادة سردية عربية تقوم على تلخيص ما يرد في النصّ، اتّبعها المسعودي والقلقشندي وغيرهما.

وإذا تمعّنا في العنوان الفرعيّ تأكد لنا أنه بقدر ما يوضّح النصّ يومئ إلى تماهيه مع التغريبة الهلالية. ويأتي الإيضاح من زاوية أنّ العنوان الأصليّ مبهم، يعطي انطباعا بالتفاؤل والأمل، أما العنوان الفرعيّ فيؤكد أنّ في الأمر رحلة صعبة، ربما تكون مرّة يحيطها الخطر والوحدة، فكلمة الزوفري تعني الوحيد، لكنها بالتأكيد تنتهي بالوصول إلى شيء ما، يؤكّده النوار في العنوان الأول.

ولا يكتفي الكاتب بالعنوان الفرعي، بل يجعل لنصّه بعد الإهداء عتبتين أخريين، يقول في أولاهما: «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال. ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم. مايزال بيننا وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان، ودياب الزغبي، وأبو زيد الهلالي والجازية» (نوار اللوز – 5).

إنّ ما حدث في الماضي وصاغ تاريخ المكان ما زال فاعلا في الحاضر. بل إنّ نماذج الأمير حسن، ودياب، والهلالي، وحتى الجازية مازالت تتناسل وتتكرّر، إنها نماذج لطبقة الحكام والمتنافسين على الزعامة. والحروب التي حدثت في التغريبة بين هؤلاء ماتزال تحدث اليوم، وقودها الفقراء والمنسيّون. فإذا ما مضينا مع هذه العتبة ازددنا يقينا بالاتجاه الفكري الذي تنبني عليه الرواية: «فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقّدة» (نوار اللوز – 5).

لم يعد من شكّ في تماهي هذه الرواية مع التغريبة الهلالية، ومحاولة قراءتها قراءة جديدة تعرّي أبطالها، وتوضح توجّهاتهم وآراءهم وأفعالهم. وحتى لا يجنح بنا الظنّ لحظة واحدة جهة أنّ الكاتب يبني رواية تاريخية يضيف: «إنّ أحداث هذه الرواية هي من نسج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ورد أيّ تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أيّ شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية، فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدا» (نوار اللوز – 5).

إننا إذن أمام رواية انبنت في رحم الواقع، أما الخيال الذي ينسج أحداثها فهو خيال يرتكز على قواعد أرضية، إنه خيال بقدر ما في الحياة من وقائع غير معقولة.

أما ثانية العتبتين فهي نقل من كتاب المقريزي «إغاثة الأمة في كشف الغمّة»، جاء فيه: «من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أنّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد» (نوار اللوز– 6/5). ما يؤكد أن الرواية تنحاز للناس، وتحاول أن تقدّم صوتهم في ظلّ غفلة الزعماء عن النظر إليهم، أو إعطائهم أدنى اهتمام. وإذا كان التاريخ المكتوب هو تاريخ الزعماء، وحتى الشعبيّ منه لا يهتمّ بالعاديين من البشر، فإذا اهتمّ لم يفرد لهم مساحة كافية، إذا كان كذلك فقد آن للرواية أن تقدم صوت هؤلاء المنسيين المهملين، وأن تنصفهم شيئا قليلا.

بين غربة صالح وطلوع النوار:

تقدّم «نوار اللوز» بطلا إيجابيا، ليس مثاليا ولكنّ حسناته غالبة على سيئاته. وتتقاطع حياته مع السيرة الهلالية، فهو من بقايا الهلاليين، لكنّه «أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب» (نوار اللوز – 8). كما أنّ أبطال السيرة الهلالية يملؤون حياته، ليله ممتلئ بالجازية، أما نهاره فيربط أحداثه بأحداثها في وعي كامل.

يضمّ الفصل الأوّل خمسة مشاهد تحت عنوان «تفاصيل صغيرة»، أطولها المشهد الأوّل الذي يظهر فيه صالح بن عامر في بيته الزنكي وقد أهلكه النبيذ، وذهب به إلى أقصى حالات الهذيان. فتشقّ الجازية الحائط، ثم ترجع من حيث أتت دون أن يتمكّن من لمسها. وتحضر المسيرديّة، زوجته الراحلة، أيضا. كما تحضر لونجا الصغيرة، أرملة الإمام ذات العيون المتّسعة.

ويكاد هذا المشهد يلخّص الرواية، ففيه نعرف تاريخ العامريين الذين اجتاحت زلازل ومجاعات وأمراض بلدتهم فركبوا البيداء، وفي الطريق مات أكثرهم، أما الباقون فقد جنّوا. ويفسّر مؤرخ البلدة وقدماؤها وأعيانها أسباب ما حدث بطمع غنيّهم في فقيرهم، لكنّ المؤرّخ الذي تنبّأ بهلاك هذه السلالة أبقى خيطا رفيعا من الأمل: «دار عليهم الزمان، وسيدور على ما تبقى من باقي هذه السلالة. وقد ينجو وجه محروق لم تتلفه رمال الصحراء... وقد يبعث الذرية إلى الخلق من جديد» (نوار اللوز – 10).

ولعلّ هذه النبوءة تلخّص حياة صالح الذي بقي بين اليأس والأمل في تحقيق بعث ذرية الصالحين. بل إنها تلخّص الحالة الجزائرية التي اجتاحها طوفان ثقيل مات خلاله خلق كثير، أما من نجوا فعادوا إلى التناحر والتنافس على امتلاك

البلاد، بل وقعوا في حال من الجنون الذي دفع بهم إلى ظلم فقرائهم الذين كانوا وقود الثورة، وسبب نجاحها، ودفعوا بهم إلى مزيد من الفقر، رغم خير البلاد العميم الذي يكفي الجميع. ونرى في مفسّري أسباب ما حدث كلا من: المؤرّخ، وهو مثال المثقف المتواطئ مع السلطة الظالمة. والقدماء التقليديين الذين لا يستخدمون عقولهم في التحليل، بل يسلمون بما يصيبهم على أنه قدر مستحق. إضافة إلى الأعيان الذين يجدون مصلحتهم في إبقاء الفقير على حاله، وتبرير سرقة الغني لجهده. لكنّنا لسنا هنا أمام حالة خاصة أو شاذة، إنها حال تنطبق على كثير من المجتمعات. حال المستفيدين القليلين من مكاسب صنعتها شعوبهم بالدم والكفاح الطويل.

هل نحن أمام إيديولوجيا صارخة في هذا العمل الفنّي المحكم؟ إذا كان التحليل يدفع بالإيديولوجيا إلى الواجهة، فإنّ الرواية تبقيها خلفية للبناء الروائي، لكنها تنضح عبر الظلال والإيحاءات.

في هذا المشهد أيضا نعرف بمقتل رئيس البلدية بسبب تهديده بكشف المختلسين، سارقي المال العام، ونتعرّف على السبايبي أحد أركان برجوازية البلدة، بل هو "رأس الغول"، كما يطلق عليه صالح، وحفيد عملاء الاستعمار الفرنسي الذي سيحصل على امتيازات المجاهدين. ثم نتعرف على علي التوناني، الراوي الرسمي الذي يقول عنه صالح: «أصبحنا نخافه حتى تحوّل إلى نبي. كلامه فوق كل شيء» (نوار اللوز – 13). إضافة إلى عمر بوحلاقي العجوز الذي يعض الناس بأهوال القيامة وعذاب القبر، ويساهم في الاتكال على الآخرة وترك العمل في الدنيا. لكن عمر هذا من الشخصيات التي لم تستفد الرواية منها في الفصول اللاحقة، والذي كان تركيز وجوده سيساهم بالتأكيد في انفتاح أفقها على مسارات غنية.

ومقابل هؤلاء نعرف بوجود موح الكتاتبي الذي يعرف تفاصيل ما حدث لرئيس البلدية السابق، وإذا كان موح يبقي في روح صالح الأمل بالخروج من النفق المظلم الذي تاهت فيه البلدة، فإنّه شخصية تتجسد في الرواية ثلاث مرات: الأولى أثناء رجوع بطل الرواية من مدينة سيدي بلعباس بعد بيعه الأقمشة المهربة، حيث يجالسه في الحافلة ويخبره بمقتل صديقه الذي يدفع به إلى تأزم إيجابي يقرر خلاله ترك التهريب، ومراجعة دار البلدية للبحث عن عمل يقيم أوده. أما في المرة الثانية فأثناء مراجعة صالح لدار البلدية، أملا بأن يكون بين المستفيدين من تأميم أراضي السبايبي، حيث يخبره بأنّه قد أدرج اسمه مع عمال السدّ المفترض إقامته في البلدة، وهي رحلة عاد منها يائسا من كلّ شيء ، بعد أن عرف أنّ السبايبي، حفيد العملاء، هو أحد المستفيدين من امتيازات المجاهدين، وأنّ الحرب

التي خاضها لتحرير بلاده قد آلت إلى هباء، فكتبة البلدية اعتمدوا تقارير الفرنسيين التي تنصّ على أنّه عنصر خطر، وبناء على ذلك حرم من الأرض التي ظلّ يحلم بها ليستقرّ، ما دفع به إلى قمة التأزم، الذي جعله يعود إلى ممارسة التهريب من جديد، وخوض معركته الأخيرة على الحدود، والتي كاد يفقد فيها حصانه الحبيب. ثم يظهر موح مرة أخيرة في نهاية الرواية، معلنا لصالح خلال اقتياده إلى السجن أنّه مصمم على السفر إلى العاصمة، لفضح كلّ ما يتعلّق بالسبايبي، قاتل رئيس البلدية السابق. وهو ما يبقي على الأمل بتغيير الحال حيا في قلب بطل الرواية.

ولعلّ إشارة الراوي إلى موح بأنّه ابن شهيد لم يتلوّث بالفساد، وأنه فاضح الروايات الذي بيده مفاتيح اللعبة (نوار اللوز – 12)، وإطلاقه عليه لقب الكتاتبي بما يحمل من إيحاءات، إضافة إلى ظهوره المفصلي عبر سير أحداث الرواية، كل ذلك يدفع بنا إلى رؤية هذه الشخصية بوصفها تمثّل الكاتب في هذه الرواية، خاصة إذا عرفنا أن والد واسيني الأعرج قد استشهد وهو مايزال في الخامسة من عمره تحت تعذيب المستعمر الفرنسي.

في هذا المشهد الطويل نتعرّف على أبطال السيرة الهلالية، ونعرف سبب وجودهم في عقل صالح، إنهم برجوازية الهلاليين التي اشتغلت بالتهريب في وضح النهار دون أن يمسّها سوء. وهم من يحمي السبايبي الذي يحاول أن يكون واحدا منهم (نوار اللوز – 18). كما أننا نرى مسرح الأحداث وهو بلدة قهرها الفقر والجوع: «بلدة ينبت فيها الخوف على الرغيف... تنام على أطراف الحدود. في الحروب هي أول من يُدهس وآخر من يتذكره المؤرخون. مسيردا الجميلة التي يأكل حقولها دود (لاليجو)»[1] (نوار اللوز – 19).

نعرف في هذا المشهد الزاخر أيضا أسباب تهاوي صالح إلى التهريب، رغم كونه أحد أبرز مجاهدي الاستعمار، ورغم تمتّعه بأخلاق الفارس، كما نعرف أنّ التهريب والحروب الصغيرة قد أصبحت سمة مسيردا وسكانها الجائعين: «لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود. حين نفقد طعم الحياة نعود إلى أكل بعضنا البعض... لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع وبيوت التنك والوحل وتصفية الحسابات القديمة» (نوار اللوز – 19).

لا ينسى صالح أن يعرّفنا على المرأة الحية الوحيدة التي تشارك الجازية والمسيردية الراحلة أحلامه، لونجا الشابة، وهي من أكثر أهل البلدة معاناة، فقد زُوّجت إمام القرية العجوز الذي كان متورّطا في التهريب غصبا، وحين فتّش بيته وفضح أمره لم يجدوا حلا لهذه الورطة سوى اتهام زوجته، فهي شابة غريبة وحيدة وهو إمام موقّر. كما يستذكر مغامرته معها في رحبة التبن

بعد وفاة زوجها، حيث تغلّبت شهوته، رغم أنّ الفتاة تصغره بحوالي ثلاثة عقود. وهو يؤكّد أنها إذا ما رضيت عنه فسوف «يتحوّل هذا المخلوق البدويّ، البدائي المتوحش، إلى قلب ينبض بحنان الأبوة المفقودة، والأمومة» أيضا. (نوار اللوز – 21).

ولعلّ علاقة البطل العجوز بالفتاة الأمازيغية الشابة تحمل في طياتها تاريخ العرب الصحراوي مع الأمازيغ الجبليين، كما تمثّل مكوِّني الجزائر الرئيسين ووقود نهضتها، وهي علاقة تلتبس فيها الأبوة والحنان بالرجولة والأنوثة في تلاقيهما الأبدي رغم الحواجز والعوائق التي يمكن أن تفرّقهما. وتنتهي الرواية بارتباطهما الأبدي الذي حققه حمل لونجا من صالح بعد أن ظلّ عمره كلّه محروما من خلف يبقي على سلالة العامريين. وعلى الرغم من أنّ لقاءهما في رحبة التبن أوّل مرة شابه العنف والمواجهة الحادة التي تشي ببداية التاريخ العربي في بلاد المغرب، فإنّهما قد انتهيا إلى ارتباط يسمه الحب والتوافق والأمل بمستقبل مشرق للبلدة.

كما نجد في هذا المشهد إشارات إلى سقوط الفقير المتمرّد الذي امتلك العزم والقوة، وبدلا من تسخير قوته لخدمة طبقته والمساهمة في إنقاذها، يضعها لترسيخ إحدى السلطتين: العليا الحاكمة، أو البرجوازية المالكة، وهما سلطتان غير متعارضتين غالبا: «كل يا السبايبي أرزاق الفقراء... نأكل حرقة الجوع، ويتصالح أبو زيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب. لم يعلّمه فقره وسواد جلده إلا السقوط تعبّدا عند نعال الأمير حسن بن سرحان» (نوار اللوز – 24) ثم ينتهي المشهد الطويل بخروج صالح فجرا إلى السوق ليبيع بضاعته المهرّبة، فيلتقي بلونجا في الطريق، وفي حوارهما تتقاطع أحداث السيرة الهلالية مع واقعهما.

إننا أمام مشهد يكثّف الرواية، ويؤشّر على خياراتها الجمالية ورؤاها الفكرية. فإذا مضينا مع أحداث الرواية رأينا تتابعا زمانيا للأحداث، وتوضيحا وتفصيلا لبعض ما أشير إليه في هذا المشهد الغنيّ الصاخب. فالبطل يقوم برحلة طويلة تبدأ من سوق البلدة، حيث يعرض حالها بتفصيل أكبر، مرورا بالصحراء التي تستدعي أجداده الهلاليين، في الطريق إلى مدينة سيدي بلعباس، رجوعا إلى البلدة والمشاركة في دفن رفيقه الذي قتل ظلما على الحدود. ويستذكر خلال هذه الرحلة تاريخه، والأحداث المفصلية التي رسمت مسار حياته: زوجته وطفله اللذين ماتا بسبب إهمال طبي، ومحقق الجمارك الذي يحتجزه بسبب تهريبه بعض الأقمشة التي يعتاش من بيعها، بينما يغض الطرف عن المهربين الحقيقيين، والأنكى من ذلك اعتماد ما كتبه الفرنسيون في ملفه أثناء حرب التحرير في معاملته، كأنما لم يتغيّر شيء بعد التضحيات التي بذلت، والشهداء الذين سقطوا.

وبعد انقطاع زماني في حركة السرد يزور دار البلدية وقد صمم على ترك التهريب، آملا بأن تحقق له هذه الزيارة عملا يعتاش منه. ومما يقوي عزيمته على خياره خوضه معركة شرسة مع أحد أزلام السبايبي ينتصر فيها، ثم تحقيق أمنيته في قبول لونجا بحبه. لكنّ نتيجة زيارته لدار البلدية تدفع به إلى مهاوي اليأس من تحقيق أمنيته، فيخرج ملتهبا بالغضب والقرف من ما آل إليه الحال: «يلعبون بدمنا ويوزعونه على أغنياء البلد أوراقا وفلات وكباريهات ومراقص» (نوار اللوز – 152). فقد قرّر موظف البلدية، وهو أحد الخونة القدماء، أنه عنصر خطير ترفضه التربة التي قاتل من أجل حمايتها.

ثم يأتي الفصل الثالث «احتفالات موت غير معلن» خاليا من وجود البطل، ما يوهم بموته، خاصة في المشهد الثاني الذي يعمد فيه الراوي إلى نحت بناء أسطوري على ألسنة سكان مسيردا، فالتساؤلات عن غيابه تستدعي إجابات متناقضة تسبح في ذرى الخيال والأسطورة. لقد تحوّل صالح عند بعضهم إلى فارس خيالي يركب فرسا أسطورية تسبح به في الفضاء الواسع، وعند بعض آخر إلى أبي زيد الهلالي. كما حكى الجميع عن رؤية آخر أبنائه – الذي مات في المستشفى، وأكلت القطط أمعاءه – يلعب مع الأطفال بالثلج قبل أن يركب قصبة تتحوّل إلى فرس جموح تطير به مع الأرياح. وإذا كان هذا الفصل قد بدأ بصورة البلدة تحت رحمة الطبيعة، حيث ازداد الشتاء شراسة، وعاد الوادي الذي يقسمها إلى نصفين يهدّد بالفيضان، دون أن يملك الناس إزاءه إلا الدعاء، فإنّ المشهد الثالث منه قد بدأ بإعلان بداية العمل بالسدّ.

أما في الفصل الرابع «صهيل الجياد المتعبة» فيعود صالح إلى الظهور، حيث يتضح أنه قد عاد إلى التهريب، وفي رحلته خلال الثلج يقوم داخله صوتان: صوت يبرّر هذه العودة، وآخر يتهمه بالضعف والهروب وتبرير التعاسة، ما يبرز الصراع النفسي والأزمة التي يمرّ بها صالح، بعد الانعطافات الحادة التي صاغت أحداث الفصلين الأول والثاني. ويقدم هذا الفصل وصفا مؤثرا للحصان ولوفائه لفارسه، حيث يصاب أثناء الرحلة ويعلو على جراحه حتى يتمكن من إيصال صالح إلى برّ الأمان.

وتنتهي الرواية باجتماع البطل بلونجا ثانية، بعد أن يئست من عودته، واتفاقهما على الزواج بعد أن أخبرته بأنها تحمل ابنه الموعود، حينها «شعر بالعصافير المحجوزة داخل قفصه الصدريّ تنطّ كالأرانب. تتكسّر أغلالها، فتنطلق حرة باتجاه الفضاءات الواسعة التي لا ينتهي امتدادها» (نوار اللوز – 208). ومع بشرى الحمل وحب لونجا له يبدأ شعاع الأمل بالظهور: «ستسقط نبوءة سيدي علي التوناني. سيكون هذا الجيل الذي سأرثه من رحم لونجا قمة نقاء هذه السلالة، لأنه ولد من الفقر وفي

الفقر ولحظة الفقر» (نوار اللوز – 208). ثم يبدأ نوار أبيض بالظهور على شجيرات اللوز التي تحيط بالبلدة. ويخاطب صالح الجازية أخيرا، مصالحا بين أحلامه وواقعه: «كنت مصمما على الرحيل إلى بلاد أخرى، لأن أرضنا أصابها القحط الذي غزا بلاد نجد ذات زمن بعيد، لكن عيونك التي احترقت في عيون لونجا منعتني من ارتكاب الحماقة الكبرى. أنا لست قوادا ولا عبدا نذلا مثل أبي زيد الهلالي الذي شرب ماءنا وأكل ملحنا وسبقنا إليه ملوك بني هلال... مصلحته كانت مع ملوك نجد، بينما مصلحتي في عمق عينيك اللتين اضطهدهما كبار الهلاليين، ومع... الذين حين تهبّ الأرياح يخافون على أسطحهم الزنكية قبل أن يخافوا على أنفسهم» (نوار اللوز – 218/217).

وبذلك تمتزج الجازية العربية الصحراوية القديمة بلونجا الشابة الجبلية لتصيرا وطنه، أما مصلحته فهي مصلحة هذا الوطن وفقرائه الذين يعيشون في بيوت الزنك المتواضعة. ثم يعاهد صالح حبيبته التي اكتست لحما ودما من جديد على أن يظلّ صلبا، وعلى أن يكشف أوراق الخونة بمساعدة الكتاتبي.

لم تكن السيرة الهلالية إطارا خلفيا للرواية، بل اندمجت أحداثهما على صورة اندماج الجازية الحلمية بلونجا الواقعية في النهاية، وهذا يقودنا إلى وعي الكاتب بالتراث، وبطريقة التعامل معه، فهو يؤكد أنّ التراث يجب أن يدخل في تفاعل حقيقي مع الحاضر، فالتعامل مع التراث أو المرويات الشعبية يحتاج إلى تأمل النصوص القديمة. ما يقودنا لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائي، بحيث تبدو كأنّها ابنة هذا العصر، فلا يشعر القارئ وهو يواجه النصّ الروائي أنّه خارج عصره. ويضيف: في نوار اللوز قدّمت وجها مناقضا لأبي زيد الهلالي كما رسمته السيرة الهلالية، فعلاقتنا بالتراث وإنجازاتنا استمرار وقطيعة في الوقت نفسه، وعلى الكتابة أن تجسّد هذه الحالة.

يعرّي واسيني الأعرج القضايا الكبرى أمام مصائر الأفراد واحتياجاتهم، فالفرد في روايته ليس أسير قضية كبرى، إنّه يفكّكها عبر مجموعة مطالبه الشخصية. والقضية التي لا تشبع حاجة بطله، ولا تساعده على العيش بشكل جيد ليست قضيته، فالقضايا الكبرى بحجم الإنسان تماما. وإذا كان الوطن مؤلما في رواية الأعرج، فالأكثر إيلاما هو مصائر أفراده الأشقياء التي قرّرها عنهم المستفيدون من الثورة(2).

هندسة البناء الروائي:

يبني واسيني الأعرج هذه الرواية على هندسة دقيقة، ابتداء من عنوانها الذي يقوم على الأمل، والمُتبع بعنوان فرعيّ يوّضح مسارها، ثم استهلاله الفصل الأول بمشهد طويل يكاد يلخّص

أحداثها وشخصياتها، سواء تلك التي تدبّ على الأرض، أو التي تسبح في رأس بطلها. فإذا ما تلاحقت المشاهد عبر الفصول تكشّف ما أُغلق على الفهم، وتوضّح ما كُثّف.

وقد مزج في سرد الأحداث بين الراوي الخارجي المحايد الذي يحيط بالصورة من الخارج، والراوي المتكلم الذي ينقل أحلامه وآماله وذكرياته. لكن الراوي الخارجي يتحوّل إلى راو مشارك يجول في أفكار البطل، ويستشعر أمنياته. ومن أمثلة السرد الذي يقوده الراوي الخارجي المحايد وصف جلسة البطل مع صديقه القهوجي، الذي فقد ابنه الوحيد، على طرف الوادي: «كانت الأطيار والحمام الملوّن قد بدأت تغزو المكان وتحطّ بالقرب منهما. تنقر حبّات الخبز..» (نوار اللوز – 107). ومن أمثلة أخذ البطل زمام السرد قوله متذكرا: «كان الصيف في تلك الأيام حارا، حين ركبنا قطارات وجدة. وكانت الحرب العالمية الثانية في أشدها..» (نوار اللوز – 108). أما تحوّل الراوي الخارجي إلى راو مشارك فيمثّل عليه قوله: «شعر بالوحدة القاتلة. تمنى فقط لو تفاجئه الجازية بعينيها الواسعتين إلى حدّ الخوف، وتدفعه إلى الشكوى أكثر، وإلى إفراغ البراكين التي تتأجج في صدره..» (نوار اللوز – 130).

تقوم الرواية على بطولة فرد يمثّل الجماعة، يحمل همومها وآمالها. لكنّ هذا لا يلغي وجود أفراد آخرين يشاركون في صياغة الأحداث، وهم يتراوحون بين شخصيات فاعلة سلبا كالسبايبي، أو إيجابا كموح الكتاتبي، وأخرى قليلة الحيلة كالقهوجي. ويتميّز هذا البطل الايجابي بأنه ليس مثاليا، فهو مجاهد عتيد راغب في إصلاح ما فسد، لكنه يمارس التهريب مبرّرا ذلك لنفسه ما وسعه التبرير، كما أنه كان يقيم علاقة فاسدة مع طيطما العاهرة، قوامها الجنس وتسويق بضاعته المهربة، خائنا المسيردية زوجته التي يحبها. ففي شخصيته متناقضات لا تمنعه من المضيّ قدما حتى طلوع النوار إيذانا بتحقيق الأحلام. وفي هذا رسالة واعية من الكاتب مؤداها أن الإنسان يخطئ ويصيب، ولا وجود للإنسان المثال الذي كانت تطرحه الرومانسية الحالمة.

ينوّع الكاتب في حوارات الرواية وتداعيات أبطالها بين الفصحى المبسّطة، وأحيانا العامية، واللغة الغزيرة المحلّقة في شعريّتها. وتدخلنا هذه الحوارات والتداعيات في قلب البيئة التي خرجت الرواية من رحمها، وتجعلنا نعيش بساطتها ونتشرّبها. ولغة الرواية لغة خصبة موحية، طافحة بالشعرية المسخّرة في خدمة البناء الروائي، فجمال اللغة ليس مجانيا سابحا في عوالم بعيدة، أو مقحما على تنامي الحدث، بل هو جزء لا يتجزّأ من البناء المتكامل للأحداث والشخصيات. ولنلاحظ كمثال على ذلك تعبير الراوي عن سعادة البطل بتوافقه مع

الفتاة في الأحلام والتطلعات: «شعر بالعصافير المحجوزة داخل قفصه الصدريّ تنطّ كالأرانب. تتكسّر أغلالها، فتنطلق حرة باتجاه الفضاءات الواسعة التي لا ينتهي امتدادها» (نوار اللوز –208). أو تعبيره عن مشاعر الحصان، في رحلة العودة الخطرة عبر الحدود: «القلب يخفق كطائر مذبوح. السحنة مرهقة حتى العظم... مناخره نافرة نحو أفق غامض. لم تعد عيناه الواسعتان تريان شيئا..» (نوار اللوز – 190). حتى إذا ما لجأ إلى الأسطرة اجتمعت الشعرية والأسطورة في تواز فريد يدفع بالرواية إلى آفاق رحبة مليئة بالدهشة والغرابة: «قال عبدالله السكايري الذي كان يقضم بقية ليلته الأخيرة في أحد الوديان، لحظات، قبل أن ينغرس سكين ما على ظهره وينام إلى الأبد، إن صالح... شرب حتى كاد يموت. تسارعت دقات قلبه وتحرك الدم في شرايينه كالرغبة. تذكر الهم. حكّ ذقنه، فابيضّ. وظلّ يحكّ ويبيّض حتى تحول إلى ثلوج حملتها الريح وسافرت بها إلى القمم الباردة... قالت ماما حنا عيشة... شعر بنفسه يحترق، وبخلاياه تصغر، وتصغر، حتى تحول إلى طفل صغير، يرغي في البرية الموحشة. يقول الطالع الذي تأكد من تفاصيل الحكاية. سيشرب من حليب الغزلان والذئاب وسيعود حتما إلى هذه البلدة مشهرا سيفه في وجه الذين حاولوا مسخه إلى قرد أليف...» (نوار اللوز– 171/170).

استطاع واسيني الأعرج أن يقدم نسقا متطوّرا للعلاقة الحية مع اللغة، يختلف عن منجز أقرانه المشتغلين عليها كحيدر حيدر وإدوار الخراط مثلا، فهو يجعلها أكثر سلاسة في نصّه، دون أن تفقد بريقها، كما أنّه يضبطها فلا تستولي على الحدث، بل تشكّل رافعا أساسيا في تصعيد حالات الرواية وشخصياتها. وهي تتناغم مع مكونات الرواية الأخرى، وتحافظ على وتيرتها العالية والمميزة، كما تحافظ على الأحداث التي لا تقع في فخّ استطرادات اللغة، بل تمرّ من خلالها محتفظة بامتيازاتها وامتيازات الشخصيات كمواد أساسية في الرواية. وبذلك لم تفقد الرواية بناءها عنده لصالح أحد مكوّنيها الأساسيّين(3).

تشكل سيرة بني هلال والتراث الجزائري وأغانيه الشعبية جزءا أساسيا في بناء الرواية، فهي تندمج في جسد السرد، وتصبح قطعة من قطع البناء لا يمكن نزعها منه دون أن يتشوّه ويتداعى. فأحداث السيرة ليست إطارا حلميا للبطل، إنها روح السرد ولونه وطعمه وسرّ حياته واستمراره. إنها نبضه الحيّ الذي يدفع بالرواية إلى رحابة الوعي بالتاريخ، وعيا غير منفصل عن الوعي بالحاضر. وهو وعي يؤكد أنّ واسيني الأعرج لا يلجأ إلى التراث من موقع مساءلة التاريخ، أو إعادة تشكيله، بل بهدف إسقاطه على الحاضر لإغنائه. وخلال ذلك يتمّ الوعي بهما مجتمعين: التاريخ والحاضر.

يمكن القول إنّ نصّ «نوار اللوز» نصّ غنيّ بخطابه ورؤيته وأسلوبه. فهو يقوم على همّ محليّ خاص، لكنه غير منعزل ولا مغلق، بل هو منفتح على المحيط المكاني والزماني. كما أنه يستفيد من النص الحكائي التراثي، أعني نصّ السيرة الهلالية، استفادة واعية. بل لعله يسخّر هذا النصّ بأسلوبه وشخوصه وأحداثه في بناء الرواية بناء هندسيا محكما، غنيّا بأبعاده الفكرية والجمالية.

وهذه الرواية التي تقدم نموذجا للإصرار على الأمل، مهما كانت الظروف محبطة ومعيقة، رواية مليئة بالإضافات الفكرية والجمالية، فهي لا تبعث الحكاية القديمة من مرقدها إلا لتعيدها أكثر خصبا ودفئا وقربا من العامة، بعد أن تخلّصها من مسلماتها التي تحكمت بوعي بانيها القديم. وهو وعي قاصر خاضع لسلطة النصّ الرسمي، لم يتح له أن ينفلت ليعانق الناس الذين كان يجب أن يكون منهم ولهم.

لكنها رواية لا تقتصر على إعادة بناء النص الحكائي القديم، بل هي تقدم رؤيتها الفكرية والجمالية، سواء في لغتها المحلّقة، أو مشاهدها القائمة على التكثيف والإيجاز الذي يحقق التشويق، ومن ثم الانتشار والتمدّد في فضاء يقوم على حبكة دقيقة، وشخصيات ضاجة بالحياة والتمرد، بل ومحاولة صنع أسطورة ذات أسس واقعية متينة مرتبطة بتطور الأحداث، لكنها سرعان ما تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى، بعد أن تحقق الرحلة الجمالية القائمة على فكر ناضج واع هدفها من البناء.

الهوامش

(1) لاليجو كلمة تطلق على المتعاطفين مع فرنسا.

(2) المذحجي، ماجد: الرواية في فخ التجريب والحنين، الحوار المتمدن، العدد (1201)، 2005/5/18.

(3) المرجع نفسه.

ملاحظة: أخذت تصريحات واسيني الأعرج التي استشهدت بها الدراسة من حواراته مع مجلة نزوى العماني، ومجلة عمان الثقافية، وجريدة الفرات السورية.

* * *

الذيل والتكملة (سرد)

عبدالواحد عرجوني

1 – باب البين وقيل العين:

ذات يوم. وأنا بين خرز وفرز، وتلميع وتجميع وتصنيع، إذ بسيدة ذات خمار أسود تطلب، وتلح على طِلْبَتها، أن أخرز لها خفا، ما حسبت ولا خمنت ولا ظننت، أنه سيودي بي إلى ما أودى بي إليه، أنا الذي امتهنت الخرازة في سن مبكرة. هذا المخرز اللعين ابتليت به وأن ابن عشر، وها هو يودي بي وقد راكمت سبعا من مثلها أعشار. وما فتق يوما فتقة،ولا أفسد رتقة، إلا بوسع أو بضيق ما أردت ورغبت ورغب صاحب النعل ، وها هو يوسع من العين الطّلْبة، إلى ما زاد عن البغية، فجعله خرعا (شقا). وحين أقبلت ذات الخمار، وأنا بين بين، طلبت غير ما خمنت؛ رؤية العين دون الخف، ثم رؤية الخف موشحا بالعين، ما أضاف إلى حيرتي حيرة، وزاد من ارتباكي، وجعل أيامي البيض سودا، وما ألفت تزاويق العصر، ولا كان لي بها سابق صنعة، وزادي من التطريز ضرب الجلد بالخيط أردفه المبضع، وسد الثقوب، وإشاعة المداس بين الناس، لا أتجاوز، في ذلك، حفظ الأسافل دون الأعالي. أما أن أطرز عينا على ظهر خف، جعل المخرز اللعين فتحته شقا، فذلك والله مما شق علي، وأوقعني في حيرة من أمري، وأثقل على نفسي بهم وغم زاده إصرار صاحبته على ما تم الاتفاق عليه

بالتمام والكمال، وإلا علي سد الإنفاق، وما ملكت وأهلي ما يساويه أو يدانيه. وإذ أبديت عجزي، وانكفأت أبسط أعذاري، وأجعل من الأهل والعيال، أنا المقطوع من شجرة، أوتادي؛ أستنكف كثرتهم وفتكهم بالزاد مهما زاد، أسب صغيرهم وألعن كبيرهم، وأستصرخ الفتق الفتاق على البطن التي رمت بهم إليّ وعليّ، حتى صرت إلى ما صرت، رق قلب صاحبة الخمار، كما بدا لي أو توهمت، فقالت:عليك بتوشيح، إن لم تطرز عينا حولاء حوراء، لها سعة مقلتها في المقلة، ولها بياض الحدقة من بياض بشرتها، وأنا ياسادة، ما رأيت رأي العين ما دون النقاب، أما أن أتجاوز الحرمة وأطلب رأي العورة، فهذا محال. سألتها، وما دريت، توشيح صنعة الخرازة، وأنا ما صدقت، أتمه أم أقرعه ؟ فأرجعت لي صاع الاختيار، ما أفقدني الرشد وأفقد ميزاني العيار. قلت: لي غصن ولك غصن. قالت: لك المطلع ولي الدور. قلت:لي الأسماط ولك القفل. قالت: نجعله مخمسا أقرعا. وما دريت إلى أن وقع ما وقع.

جاء في محضر الضابطة القضائية ؛ أن الظنينين اعترفا بوقوع تحرش تلاه عض متبادل، وعراك بالأطراف العليا والسفلى ، نتج عنه فقء العين اليسرى للمسمى العامري، وكسر الفك السفلى للمسماة هنانة أو منانة أو ربما حنانة. قال الشاهد من ذوي عدل: الخطأ وقع في الاسم بسبب سهو الراقن، أو ربما بسبب عدم وضوح الرؤية، لكن اتضح من خلال ما تم تجميعه من أفواه الشهود ، ومن المحضر الأول ، رغم أنه يناقض المحضر الثاني ، وهذا يخالف ما جاء في المحضر الثالث، وكما جاء في المحضر الرابع، ربما أو كما أو لعل وعسى، أن اسم الظنينة، بإضافة الرسم العقاري، ونسخة من رسم ولادة جدتها من أبيها ، هو ميمونة الجنانة، وأنها كانت تحاول النصب على الجاني المتهم بدوره بالتحرش على السيدة المصونة ، ومحاولة الاغتصاب بالعنف المؤدي إلى كسر الفك وإتلاف سنين مذهبين، واسمه كما ورد في المحاضر السالفة ، العامري دون زيادة ولا نقصان ، مهنته خراز بالوراثة أبا عن جد ، وبما أن الخطأ كان عارضا للأسباب السابقة ، فقد ارتأينا إثباتهما على وجهيهما السابقين، وهذا ختم وتكملة حكاية الجنانة أو الهنانة أو الحنانة وما جرى لها مع المسمى العامري الخراز المهنة.

2 – باب المكابدة:

جاء في أقوال المرأة التي ضبطت متلبسة بالتهم المشار إليها أعلاه : أنا ميمونة الجنانة المشتغلة بالجنينات، والاشتغال إرثي وميراثي عن العامري زوجي المشمول برحمة الله، وامتناعي عنه امتناع عن طلب الرزق ، وفي ذلك هلاكي ومعصية خالقي، وإيذاء لروح زوجي في مقامه العلوي، وهذا معلوم، ودينه علي الإخلاص في محبته وصون عرضه وفصله ونسله وحسبه

ونسبه، وله علي في ذلك عهد الألفة وطول العشرة، وهاكم حكايتي علي منها بالذيل وعليكم بالتكملة .

ذات يوم. طغى حره على قره، وازبد لهيب ريحه من مجامر جنان الحاج العامري، بعد عودته من زيارة مقام الرضوان، والآباط لواحة بالبقبقات، رشاحة للبركات، تسمع الأصم الغافي، وتدعو الرائح أن آت، وتعظ الزاهد العفيف، بشد الإزار إلى الوشاح، وسحب الخفين إلى الخلف بالدك والركل رميا، وحل الأوراد وردا وردا، ثم المشي بإسراع، والركض باتباع، فالجري والنط، فالغطس في بِرْكَة بَرَكَةِ المكابدة. هذا ما كان سيرويه شاهد عيان كتم الشهادة، إلى حين انكشاف الغمة . أما خالتكم ميمونة الجنانة، فقد غشي عليها من الوجد، ولما استفاقت يا سادة يا كرام، وجدت أحشاءها أرضا محروثة. قال الشاهد الذي كان قد كتم الشهادة: احتنك الحاج الأرض وأتى على أخضرها ويابسها . قال الحاج العامري: الأرض الميتة لمن يحييها.

3 – وفي غير هذه الأبواب:

أقسم صاحب الزق، أنه رأى ، لكن ذاكرته لم تسعفه على تذكر دقائق الأحداث، لأنه مجبول على عدم الاهتمام بالأمور صغارها، والذي توهمه بصفة العموم لا بصفة الخصوص، يتمثل في العباءة والأقدام، العباءة كانت عباءة الحاج العامري، والأقدام يمكن التخمين بأنها كانت أربعة اثنتان منها متجهة بنانها نحو الأسفل ، واثنتان إلى الأعلى ، والمتجهتان إلى الأسفل أكبر حجما ، ويمكن إضافة، رغم ضعف البصر، بأنهما كانتا مفلطحتين قليلا. ومع أن الشيخ يكاد يتذكر شكل الأقدام فإنه نسي إن كانت حافية أو منتعلة ، والمؤكد أن إحدى عينيه مصابة ببعض العمش، أما العين السليمة فكانت مصابة بإرهاق، بسبب يصر على نكرانه، أطار الرقاد من ليلته السابقة للحدث الرئيس، وبذكر الرئيس يصاب الرجل بعياء في أطرافه وبارتعاش شامل في جسده. أما هل كان واقفا يرى ما رأى، فإن ذلك ما لا يمكن الوثوق به، والاطمئنان إليه لما سيأتي ذكره من حالات وحالة وحال.

حالات عدم الوثوق: الرجل مصاب بخرف، وتختلط لديه الوقائع التي تقع له ولغيره بالأحلام والتوهمات والرؤى، ومعروف عنه المشي نائما، مما يرفع عنه الحرج والقلم معا، وبذكر القلم، يؤكد ويسارع إلى الخلط بين الأقدام والعباءة والأقلام، فتصير عنده الأقدام أقلاما والعباءة أوراقا، وما بين العامري ومنانة دواة ومورد، ولم يكن له، بحسب قوله، متسع من الوقت لإحضار خيط يساعده على التأكد، وإلا صار قذافا هتاكا للمحصنات وأعراض الناس، وهذا ليس في مقدوره ولا في معهوده، بحسب ما يروى ويحكى ويقال من الروايات والمرويات وأسانيد الأشياخ، وما هو مبثوث

في كنانيش التراجم والمعاجم والبرامج التي ذكر فيها شيخ شيوخ الزق، كما ينعت أو صار ينعت.

الحالة: لا يميز صاحب الزق المشار إليه أعلاه، إن كان هو الشاهد أو الفاعل أو المفعول، أو حتى إن كان أحدهما أنثى والآخر ذكر، ولا نملك إلا أن نقترح بهذا الخصوص، عدم الاختصاص، لعدم توفرنا على مختصين في مثل هذه الحالات، وعليه فإن الاحتفاظ بالشخص السابق ذكره يبقى من دعامات الحفاظ على الأمن العام إلى حين ظهور الحقيقة ناصعة ساطعة، وتبين الأسباب والدوافع إلى التصريح، والتقدم لأجل الشهادة الممكنة والمحتملة.

الحال: يقول الشاهد بتفصيل، وينكر أحيانا بتقصير، أن المسمى العامري قيد حياته،واراه التراب قبل سنوات خلت، ويؤكد ، بنفس وعين وكل وكلا وكلتا، أنه هو من واراه التراب، وهو من غسل جثمانه، وتأكد لديه مما لا يدع مجالا للشك مغادرته دار الفناء إلى دار البقاء، وما أضاف الطين بلة، وبلبل ووشوش وزاد حتى أفاض في البلبلة والتشويش، ادعاؤه احتمالا، أن يكون الشخص الذي رآه يوم الحادث شخصا واقعيا ومحتالا طماعا ، واستبعد أن يبعث الحاج في هذه الدار، وإنما الذي فعلها تنكر في عباءته وخفيه ليقوم بالفعلة المنسوبة للمجهول المعلوم، لأن حرمه الحاجة ، ونشير إلى أن هذا المستجد بتوكيد، أي وسم منانة بالحاجة ، يستدعي بحثا مفصلا في النسب والحسب والنعوت والصفات، إن لم يود بنا الأمر إلى استطلاع عام. قامت المذكورة ، كما يدعي الشاهد، بتوزيع عباءات الحاج مباشرة بعد مواراته التراب على طلبة الجامع الكبير، وربما حدث أن تسربت بعض هذه العطايا إلى ذوي النفوس المريضة المجبولة على الشرور، فحدث ما حدث، إما بغاية الإجرام، أم بقصد وعلم المتصدقة والمتصدق عليه في إشباع نزوة معلومة، لا قدر الله، فكان ما كان، وأنا لا أجزم ولا أنفي، وحسبي الله ونعم الوكيل والسلام.

4 – باب ما جاء على لسان الحراز:

اسمي الكامل العامري بدون زيادة ولا نقصان. أصرح بشرفي، أني لم يسبق لي أن عرفت شخصا بهذا الاسم غيري، ولم يسبق لي أن توجهت إلى إدارة أو مقاطعة أو دار جماعة لاستخلاص وثيقة رسمية تخص هذا الاسم، ولم يسبق لي أن تقدمت بأي طلب في الموضوع، كما لم يسبق لي أن غادرت هذا الحي ليلا كان أم نهارا، وهذا الركن ورثته عن والدي رحمه الله، وقد ورثه بدوره عن جده وجده، ورثه عن والده ، وهذا ورثه عن والده وهكذا، وقد حدث لوالدي مثل ما حدث لي ، فنحن نتوارث المحامد، والمقابح، والأحداث، والوقائع، والمصائب، وأنا فخور لكوني نسخة منسوخة

من المشمول برحمته على مرأى ومسمع الأشهاد، كما كان هو نسخة مطبوعة شكلا ومضمونا من سلفه الصالح إلى غير رجعة، زمن كانت صناعة الأحذية بالدوم، فالخرق وبقايا إطارات عجلات شاحنات الاستعمار، وعجلات الاستقلال وجلود الماعز، ولم يسبق لي أن تزوجت لأمرين؛ أولهما رغبتي في وضع حد لهذه السلسلة التي لا تتناسل إلا وتتناسل معها المصائب، وثانيهما كون الفقيه الذي كلفته والدتي بوضع «التقاف» لي لمنعي من الزنى قد توفي دون أن يتمكن غيره من حل المسألة، فبقيت عالقة، وبقيت أنا معها معلقا إلى ما شاء الله، وإن شئتم القيام بالتجربة فأنا رهن الإشارة مع منانة أم مع غيرها. وأقف هنا لأدلي بملاحظة تخص الموضوع، وهي أن هذا المجرم المدعو العامري يريد أن يفعلها مرة أخرى على مرأى ومسمع منا، ولا أخفي أني أشم رائحة المكيدة، ومع ذلك، أغلق القوس أو المعقوف لمواصلة تصريح الظنين المدعي والمدعى عليه والمطالب بالحق المدني، يقول: وما كانت أموري تتجاوز طلب اللقمة أسد بها رمقي في السبيل المهيأ لي في ذلك، أستسقيه من صلابة المخرز وليونة الخيط الذين لم أعاشر سواهما ، وما كان بمكنتي ذلك وما كان سيكون. أما كوني متهما بتهمة حمل صفة الحاج، فهذا شرف لي، ولم يكن مما أحلم به حتى، لأني مبتور الأصل والفصل والعيال وصاحبة العيال ، وقد رفع عني الحرج في ذلك، وهذا من فضل إدقاعي، وأنا شاكر حامد. أما السيدة التي اتهمتموني بما سلف وإياها، فلم يكن لي معها إلا ما كان وللأسباب التي ذكرت في المجمل، وإن سعت إلى ما يرضيها بسبب النعل المخروم أو المفقود، فأنا موجود، شرط الإدبار لا الإقبال في القيام والقعود. أما ما أذكره في المفصل، ومن ذلك التوشيح، فأنا أسحب الأقرع، وأجر التام، وأنشد المثمن عل وعسى، وما ذلك على صناعة الخرازة ببعيد المنال ، وهذا قفل التقفية ، كان لكم الذيل وكانت لي التكملة والسلام.

* * *

رحلة الراوي العربي من التراث إلى المعاصرة

أحمد يحيى علي

الكتابة سلوك إنساني مقاوم للفناء إذا قورن بالكلام المنطوق، تدخل مع غيرك في حوارات تتناول مواضيع شتى تتنوع فيما بينها من حيث المضمون والقيمة، تُرى ماذا يبقى منها بعد انتهائها؟ .. لا يحيا منها إلا أثرها، هذا الأثر مرهون بأمرين: راو وكاتب، إنسان يقص عنك ما قلت إلى غيرك وكاتب يدون من خلال وجهة نظره هو أو وجهة نظرك أنت أو بالاثنين معا ما قيل.. قد تكون أنت الراوي والكاتب في الوقت نفسه.. قارن بين حديث أدرته مع صاحب وآخر قمت بنقله إلى مدونتك وانظر أيهما أطول عمرا ؟..

وممارسة فعل الحكاية على الورق يعد أحد مظاهر هذا السلوك الإنساني المقاوم؛ إنه يحتضن صوتا أنثويا فاعلا هو صوت هذه المرأة الراوية «شهرزاد» التي وظفت القصة لتكون طوق نجاة بالنسبة لها ولبنات جنسها من طائر الموت القادم مع هذا المتسلط شهريار، فكانت الحكاية بمثابة المرادف الملموس لرغبة البقاء والتواصل التي تلح على الإنسان بصفة عامة؛ فنحن في ألف ليلة وليلة مع العدد ألف ومع ليلة، الأول يعني التغير والتحول.. والثانية، أي كلمة ليلة تشير إلى الزمن (العمر)؛ هي إذًا رحلة العمر وبداخلها يتنازع الإنسان سلطتان: سلطة البقاء التي تمثلها شهرزاد،

وطائر الموت الذي يحوم بالقرب من شهريار، ولا شك في أن الموت هنا لا يقتصر على معناه المباشر فقط، إنما يمتد ليشمل كل مقومات اليأس والفشل والإحباط التي قد تؤدي في النهاية إلى حالة من الجمود نطلق عليها أحيانا الطريق المسدود، هي حالة تشابه الموت تماما؛ لذا فإن صنيع شهرزاد يصير رمزا حاضرا عبر الزمن لكل فعل إنساني من شأنه مقاومة لحظات العسر هذه والخروج منها إلى حالة مغايرة تمنح الحياة ثراء وتنوعا يجعلها تتحرك بين الشئ ونقيضه دون أن تسكن على حال بعينه..

أبجدية التاريخ: الحكاية بنت الأغنية:

في سياقنا الثقافي العربي قديما وحديثا أصوات اتخذت من العالم موضوعا لها ومن فعل التأليف وعاء يحتويه ويحتوي رؤيتها له، من هذه الأصوات الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) – ت.356هـ – هو واحد من الذين يمتلكون رصيدا داخل المكتبة الثقافية العربية، عُرف عنه اهتمامه بالأدب والتاريخ والأنساب والسير واللغة، من مصنفاته: الأغاني، أدب الغرباء، الإماء والشواعر، أيام العرب..

من تاريخ وفاته نعرف أنه عاش في العصر العباسي في مرحلة زمنية وصل فيها البناء الحضاري إلى ذروته؛ فبعد أن استوعب بدرجة كبيرة الوافد إليه من الأمم الأخرى مثل فارس والهند واليونان إضافة إلى إلمامه بما عنده بدأ هذا البناء يعطي في مجالات شتي ليضيف إلى الرصيد المعرفي للإنسانية، ظهر ذلك جليا في القرن الرابع الهجري.. والأصفهاني قارئ جيد لطبيعة عصره؛ فقد عاش زمنا انتشر فيه الغناء بعد أن فتح العرب أبوابهم ليخرجوا مصافحين غيرهم من الذين يختلفون معهم في اللغة والثقافة؛ فأسفر هذا الخروج عن دولة مترامية الأطراف، متعددة الأعراق، لكن الجميع في النهاية يؤدي داخل سياق حضاري واحد.. وقد كان هذا العصر بمثابة السبب لنتيجة تمثلت في ظهور أحد أكبر المصنفات العربية التراثية ألا وهو كتاب الأغاني، من العنوان تبدو الصلة الوثيقة بينه وبين زمن إنتاجه؛ لقد جعل الأصفهاني من الغناء مادة يقف عليها ليقدم إلى قارئه ترجمة (حكاية) تتصل بها؛ فبناء الكتاب يقوم على مقدمة تتضمن عرض الأصفهاني للظروف التي أحاطت بوضع مصنفه، بعد المقدمة صلب العمل ممثلا في تراجم (حكايات) لشعراء ومغنين وأمراء.. وغيرهم ممن أسهموا في تشكيل السياق الثقافي العربي بدءا من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي زمن الأصفهاني؛ فالقارئ لهذا العمل يجد نفسه في حالة حركة ذهنية عبر الزمن يتنقل من ترجمة (حكاية) إلى أخرى.. جميعها في النهاية ينضوي تحت أربعة أزمنة رئيسة:

- زمن ما قبل الإسلام (الجاهلي).
- عصر صدر الإسلام.
- العصر الأموي.
- العصر العباسي.. حتى الأصفهاني.

لكن هذه القراءة قد وضع لها صاحب الأغاني منهجية خاصة تسير عليها – في الغالب – يعرفها القارئ من مقدمته «هذا كتاب ألفه علي بن الحسين المعروف بالأصبهاني، وجمع فيه ما أمكنه وحضره جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه.. واعتمد في هذا على ما وجد لشاعره أو مغنيه .. خبرا يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت (الأغنية) معه.. وأتى في كل ذلك بنتف.. وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلا من فائدة إلى مثلها ومتصرفا فيها بين جد وهزل وآثار وأخبار.. متصلة بأيام العرب المشهورة وقصص الملوك في الجاهلية والإسلام.. وصدر كتابه هذا بذكر المائة صوت (الأغنية) المختارة لأمير المؤمنين الرشيد التي كان أمر إبراهيم الموصلي .. باختيارها له.. ولعل بعض من يتصفح الكتاب ينكر تركنا تصنيفه أبوابا على طرائق الغناء أو طبقات المغنين في أزمانهم ومراتبهم.. وليس المغزى في الكتاب ترتيب الطبقات وإنما المغزى ما ضمنه من ذكر الأغاني بأخبارها.. والذي بعثني على تأليف هذا الكتاب أن رئيسا من رؤسائنا كلفني جمعه له..» الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، المقدمة، ص1، 2، 3، 5، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

من هذه السطور نجد أنفسنا مع ثنائية رئيسة يقوم عليها مصنف الأغاني هي (**الأغنية والحكاية**) وقد أخذت الأغنية عند الأصفهاني تسمية صوت؛ إذ جعلها الأساس الذي تخرج منه الحكاية في الغالب، وقد ارتبط هذا الصوت بسلطة الحاضر الذي عاشه الكاتب وفرض نفسه عليه.. ولعل حديثه عن أن رئيسا من الرؤساء قد كلفه بجمعه قبل أن يكون حديثا له مرجعية في الواقع فإنه يحمل دلالة رمزية تشير إلى أن لكل واقع سلطة يمارسها على الذات المبدعة عموما، فتتحول من سلطة ذات وجود حقيقي إلى قانون يوجه الكاتب أثناء عمله، هذا القانون يمكن تسميته بـ (قانون الشكل)؛ فالمتصفح للأغاني يجد أن الصوت الشعري (الأغنية) يأتي غالبا في خاتمة الحكاية (الترجمة) ليؤسس لحكاية جديدة آتية بعدها:

«**صوت**

وإني ليرضيني قليل نوالكـم
وإن كنت لا أرضى لكم بقليل
بحرمة ما قد كان بيني وبينكم
من الوصل إلا عـدتم بجميـل

الشعر للعباس بن الأحنف والغناء لسليمان الفزاري ولحنه المختار من الرَّمل بالسبابة في مجرى البنصر.. «الأغاني، الجزء الثامن، ص351، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إن هذا الصوت قد جاء في في نهاية الترجمة الخاصة بسلامة محبوبة القس، أما عن

الترجمة التالية لها فهي للعباس بن الأحنف مبدع هذا الشعر المغنى؛ ومن ثم فنحن أمام فلسفة في التشكيل لا تبتعد كثيرا عن الواقع الذي أفرز هذا العمل؛ فالقارئ لتصدير الكتاب يجد القول الآتي لابن خلدون «الغناء من الكماليات في حياة الشعوب التي لا تحصل إلا في حالات الفراغ، وهي آخر ما يحصل في العمران من الصنائع» الأغاني، الجزء الأول، تصدير الكتاب، ص14.

إن صاحب الأغاني يحاول إقامة بناء فني مواز للواقع؛ فإذا كان الغناء هو آخر ما يحصل في تشكيل أي مجتمع فهاهو ذا يأتي آخرا في تشكيل الحكاية الكلية (الترجمة) عند الأصفهاني ليكون رحما تخرج منه حكاية جديدة.. وهكذا.

والملاحظ على الصوت المغنى عموما التعددية؛ فهو بناء يتركب من ثلاث شخصيات: شاعر (مؤلف الصوت) وملحن ومغن.. وهذه السمة التأليفية الغالبة في الأغاني ستترك أثرها في الحكايات الكلية التي تتأسس عليها؛ فهي الأخرى تقوم على سمة التعدد؛ إذ لا تقتصر الترجمة على حادثة واحدة تعبر عنها، بل هي بناء مركب من مجموعة من الحوادث يطلق عليها اسم أخبار قصصية، فكل ترجمة تتكون من عدد من الأخبار.. ولا شك في أن هذه التسمية – أي خبر قصصي – تأخذنا إلى كثير من المصنفات التراثية التي اتخذت من السرد مادة لها، فكان الخبر القصصي بمثابة وحدة حكائية صغيرة يتأسس عليها قوام العمل.. ومن أشهر كتاب الخبر القصصي: الجاحظ – ت.255هـ – وكتابه «البخلاء»، وأحمد بن يوسف المصري الملقب بابن الداية – ت.339هـ – وكتابه «المكافأة وحسن العقبى»، والتنوخي – ت. 384هـ – وكتاباه «نشوار الحاضرة» و»الفرج بعد الشدة»، وابن السراج – ت. 500هـ – وكتابه «مصارع العشاق».. وغيرهم.

وقد قدم أ.د سيد محمد قطب في كتابه «بناء السرد والخبر» تعريفا للخبر القصصي – هذا الكتاب عبارة عن رسالة تقدم بها صاحبها لنيل درجة الدكتوراه من كلية الألسن في العام 1993م – أوضح هذا الرجل أن الخبر القصصي عبارة عن بناء لغوي يشير إلى حدث مفصل له شخصياته الفاعلة وإطاره الزماني والمكاني الخاص، يسعى راويه إلى بث قيمة ما لها أهميتها بالنسبة للمستقبل من خلال نظام اتصال يستدعي صوتا سابقا على صوت ذلك الراوي حتى يضفي على الحدث صبغة واقعية..

يأخذنا هذا التعريف إلى طبيعة تشكيل الخبر القصصي؛ فراويه يبدؤه في الغالب بقوله: حدثني فلان عن فلان عن فلان قال: .. أي أننا ونحن نقرأ الخبر نجد أنفسنا أمام سلسلة سند، ثم بعد ذلك تفاصيل الحدث من الداخل أو ما يطلق عليه متن الخبر.. وهذه سمة كانت غالبة على كتاب الخبر القصصي التراثي، واللجوء إليها

كان – إلى حد كبير – بغرض الإيهام بواقعية ما يُحكى حتى لو كان من خيال المؤلف؛ لذا فإن من السمات البارزة للخبر جمعه بين التاريخ والفن، أو الحقيقة والخيال؛ فلا نستطيع أن نجزم بشكل حازم بأن الخبر حقيقي قد وقع فعلا، كما أننا لا نستطيع أن ندعي بأن مخيلة القاص هي المسئول الوحيد عن إنتاجه؛ ومن ثم فهو يتحرك بين هذا وذاك.. وأنت في كثير من الأحيان قد تمارس لعبة الخبر القصصي على طريقتك؛ فربما تشاهد بعينيك أو تسمع عن حدث وقع ثم تعيد صياغته وروايته بشكل يمنحه حضورا يوازي حضوره الحقيقي؛ ومن ثم قد يصبح للحادثة الواحدة أكثر من وجه نعرفها به، وكتابة التاريخ تتفق بدرجة كبيرة وهذا الحال؛ إننا في مصافحته لا نجد أنفسنا في الحقيقة أمام مادة نريد معرفتها، لكن أمام وجهة نظر تقدم من خلالها هذه المادة؛ فكم من الشخصيات التي عاشت في أزمنة قد ولت وكم من الأحداث التي وقعت في الماضي كلما تعرضنا لها صادفنا مأزق تكوين رأي واضح تجاهها، السر في ذلك أنها أضحت تاريخا وانتقالها إلينا كان من خلال أكثر من عين وكل عين في الحقيقة هي وجهة نظر تخضع لمزاج فكري ونفسي خاص..

ولنتوقف الآن على نموذج للأخبار القصصية التي تتضمنها الحكايات الكلية (التراجم) في الأغاني، هو من حكاية عنتر بن شداد:

« أخبرني عمي قال، أخبرني الكُراني عن النضر بن عمرو بن الهيثم بن عدي قال: قيل لعنترة أنت أشجع العرب وأشدها؟ قال: لا، قيل فبماذا شاع لك هذا في الناس؟ قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزما، وأحجم إذا رأيت الإحجام حزما، ولا أدخل إلا موضعا أرى لى منه مخرجا، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع، فأثني عليه فأقتله» الأغاني، الجزء الثامن، ص244.

ورد في تعريف الخبر القصصي أن الراوي المرسل له يهدف من ورائه إلى بث قيمة ما، **هذه القيمة التي تسم الخبر عموما لها بعدان: شكلي ودلالي**؛ فعلى مستوى الشكل يبدو جليا **مبدأ التعددية** الذي يلحظه القارئ بدايةً في جملة السند التي تحتوي أكثر من صوت يحكي لتنتهي الرحلة عند ذاك الراوي الأحدث زمنا في سلسلة السند.. وفي داخل المتن يظهر هذا المبدأ – وهذا الشاهد نموذجا – من خلال فاعلين يتناوبان تقديم قصة الخبر: الأول **فاعل راو** هو هذا الراوي الأحدث زمنا في جملة السند صاحب التركيب «أخبرني» وفي المتن نجده هو الذي يقول «قيل لعنترة» و«قال» و«قيل» هذا الحضور لصوت الراوي يطلق عليه في علم السرد «أسلوب الرواية بضمير الغائب» أو «الراوي العليم» .. إلى

جوار هذا الراوي تأتي شخصية من داخل متن الخبر لتكون **الفاعل الثاني** يجده المتلقي يتحدث بصوته مباشرة، نموذجه عنترة بن شداد صاحب مقولات «كنت أقدم.. وأحجم.. ولا أدخل إلا موضعا.. وكنت أعتمد» ويطلق على منطوق الشخصية في نظرية السرد «سرد الشخص الثاني» أو المستوى الحواري في الرواية..

إذًا فنحن على مستوى الشكل أمام قيمة تتمثل في غياب أحادية صوتية تفرض نفسها على منظومة الحكي ويأتي ملازما لها أحادية في الرؤية تجعل من عين الراوي المتحدث السبيل الوحيد أمام المتلقي لمعرفة ما يدور، لكننا بصدد تعددية صوتية يتمتع فيها هذا الراوي بمرونة تتيح لشخصيات الحكاية فرصة في الظهور، تماما كما لو كنا في مجلس حواري لا يستأثر فيه واحد بالحديث دون غيره، ولا شك في أن هذه الطريقة تمنح للراوي في التراث عموما وليس في الأغاني وحده وضعا متقدما يتجاوز أسلوب السرد التقليدي الذي تحدث عنه منظرو الحكاية الغربيون متجاوزين إياه، من أمثال: إدوين مورجان فورستر، وهنري جيمس؛ إذ كانت الحكاية تعتمد فيما مضى على صوت واحد يقوم بتقديمها هو صوت الراوي – في الغالب – دون غيره؛ لذا وصفوه بالعليم، لكن الراوي عند الأصفهاني يبدو مختلفا – إلى حد كبير – فهو يتمتع برؤية ذات طابع وسطي تجمع بين منطقة الحضور في الرواية من خلال الحديث بصوته صراحة، ومنطقة المشاهدة عندما يتنحى جانبا تاركا المجال لشخصيات القصة لتتحدث بصوتها بطريقة تأخذنا إلى عالم المسرح حيث الشخصيات تعرض نفسها مباشرة أمام الجمهور المشاهد..

هي إذًا قيمة يبثها لنا عالم الفن من خلال الأغاني مفادها أن الإنسان لا يستطيع أن يدعي لنفسه علما مطلقا في مجال ما مهما بلغت درايته به؛ فدائما فوق كل ذي علم عليم، والعين إذا تمكنت من الإلمام بشئ فقد غاب عنها أشياء قد أحاط بها غيرها لتبقى الرغبة في الرحلة والبحث والتواصل مع الآخر مستمرة..

وإلى جوار قيمة الشكل تأتي قيمة المضمون (المعنى) فلبنية هذا الخبر على سبيل المثال رسائل عدة تبثها إلينا منها:

- الأحكام المطلقة ليس لها مكان في عالمنا؛ فعندما سئل عنترة «أنت أشجع العرب وأشدها؟» قال «لا».
- الفن في قراءته للواقع يسعى إلى إعادة توازن قد تعرض لنوع من الخلل؛ فعنترة ليس أشجع ولا أشد، لكنه ربما يكون شجاع وشديد؛ فالإنسان دائما على حال يتوسط به من هو أعلى منه ومن هو أدنى منه منزلة، ينسحب ذلك على القوة الجسدية والثروة والعلم والذكاء.. وغير ذلك.

- شجاعة الإنسان الحقيقية وكذلك شدته تكمن في ذكائه النابع من حسن قراءته لمواقف الحياة من حوله.
- في كل إنسان نقاط ضعف عديدة، اكتشاف الآخرين لها يمثل مناطق قوة بالنسبة لهم.
- عنترة يعد نموذجا لكل ذات إنسانية بليغة تقرأ مكونات سياقها المحيط وتتعامل معها بما يناسبها؛ ولننظر إلى الصوت الشعري المغنى الذي كان أساسا خرجت منه حكايته الكلية:

«**صوت من المائة المختارة:**

احذر محل السوء لا تحلل به

وإذا نبا بك منزل فتحول

الأغاني، الجزء الثامن، ص235.

وتظل فضيلة التعدد تؤدي عملها في مصنف الأغاني؛ فمن التعددية على مستوى الصوت المغنى إلى التعددية على مستوى الخبر القصصي يتجلى مظهر ثالث لها تشير إليه طبيعة الشخصيات التي لها تراجم في عمل الأصفهاني؛ إنه في عمله لا يقدم شريحة بعينها؛ فالمتصفح له يجد حكايات لشعراء ومغنين وأمراء رجالا ونساء، الأهم من ذلك أنه يضم عربا وموالي وهم الذين ينتمون إلى الجنس الفارسي في إشارة تعكس رغبة صادقة من جانبه في تقديم صورة أمينة للواقع الاجتماعي العربي في العصر العباسي تحديدا.

وفي هذه الصورة يسكن حلم الأصفهاني الذي يبدو أنه كان حريصا على أن يجعل من كتابه الأغاني ما يشبه سيرة قصصية للإنسانية كلها لكن برموز وبأسماء ترتبط بالبيئة العربية وبالعصر الذي عاش فيه؛ فالقارئ لأول ترجمة يتضمنها كتاب الأغاني يجد أن راوي الأصفهاني في حديثه عن نسب صاحبها أبي قطيفة قد توسع في عرضه له فيما يشبه رحلة عبر الزمن أخذ المتلقي خلالها إلى شخصيات وأزمنة حتى وصل به إلى أبي البشرية آدم عليه السلام الذي إليه ينتهي نسب الأسرة الإنسانية كلها، وكأن الأصفهاني بذلك قد أراد أن يجعل من عمله خطابا عالميا يتجاوز به حدود سياقه الحضاري. انظر الأغاني، الجزء الأول، ترجمة أبي قطيفة، من ص12 إلى ص14.

ولهذا الخطاب أبجديته الخاصة التي يتحرك من خلالها؛ فثنائية (الأغنية والحكاية) التي تشكل قوام هذا العمل تحكمها أطر زمنية أربعة تتحرك داخلها هي: الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والعباسي.

وهذه الأبجدية ذات المرجعية العربية التي اتخذت من الغناء موضوعا تؤسس عليه مادتها القصصية تقرب مصنف الأغاني - إلى حد كبير - مما يسمى حديثا برواية الأجيال أو الرواية النهرية التي تقوم على أسرة محددة يتم تناولها من خلال أجيال متعددة، كما هو الحال

على سبيل المثال بالنسبة لأسرة السيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة، من هذا المنطلق يمكننا القول: إننا مع الأصفهاني أمام أسرة ينتمي أفرادها إلى بناء حضاري واحد قد مارست الشعر إبداعا وغناء وتلحينا عبر أجيال متعاقبة فاستحقت الوجود في كتاب حكايات اسمه «الأغاني».

أبجدية اللغة: الحرف مكان تسكنه الحكايات:

في أدبنا العربي الحديث صوت سردي يتمتع بحضور لافت هو نجيب محفوظ الذي بدأ في ممارسة نشاطه السردي منذ الثلث الأول من القرن العشرين مستعينا بدراسته للفلسفة التي نال عنها شهادة الليسانس في كلية الآداب جامعة القاهرة، وموظفا مادة واقعية ثرية كان محورها المجتمع المصري قديما وحديثا.. والكلام عن صاحب نوبل يأخذنا إلى المرحلة الأولى في كتابته للراوية ألا وهي المرحلة التاريخية الفرعونية، وخلالها أعطى للمكتبة السردية ثلاثة أعمال: «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة».. وتأليفه هذا النمط الذي اتخذ من المجتمع المصري القديم مادة لبناء روائي يقوم على الخيال في المقام الأول يعود إلى تأثره بالأديب الاسكتلندي والتر سكوت أحد رواد كتابة الرواية التاريخية في الغرب..

ولم يتوقف محفوظ عند هذا النمط فقد انتقل إلى مرحلة تالية هي كتابته للرواية الواقعية التي يندرج تحتها كثير من أعماله، منها على سبيل المثال: القاهرة الجديدة التي مثلت فيلما بعنوان القاهرة 30 ، خان الخليلي، زقاق المدق، الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، اللص والكلاب، ميرامار..

وقد كان للحارة المصرية وللشخصية التي تسكنها حضور في عوالم محفوظ، ويبدو أن ولادته ونشأته في حي الحسين الشعبي وفي الجمالية قد ألقيا بظلالهما على إنتاجه؛ فظهر هذا جليا في اتخاذه الحارة إطارا مكانيا لبعض أحداث رواياته، ومن الشخصية التي تقطنها فاعلا صانعا ومحركا لتلك الأحداث.. وقد انعكس انتماء محفوظ للطبقة الوسطى على تأليف ثلاثيته الشهيرة التي جعلت من المجتمع المصري في الفترة من نهاية الحرب العالمية الأولى حتي قبيل انتهاء الحرب العالمية الثانية محور أحداثها من خلال أسرة متوسطة الحال هي أسرة السيد أحمد عبدالجواد.. ولعل التركيز على هذه الطبقة هو في الأساس حيلة فنية أراد كاتبنا من خلالها أن تكون بمثابة موقع وسط تطل منه عين المبدع ومن ورائها عين المتلقي على واقع المجتمع المصري على اختلاف شرائحه في فترة زمنية محددة؛ فلا شك في أن الموقع الوسط يعطي للعين الناظرة قدرة على الرؤية في كل الاتجاهات بوصفها تشغل مركز الدائرة؛ لذا فلا عجب عندما تقرأ الثلاثية أن تجد فيها النقيضين يجتمعان في الشخصية المصرية عموما؛ فإذا نظرنا خارج نص

الهجائية العربية بدءاً من حرف الألف وشخصية «أحمد محمد إبراهيم» وانتهاء بحرف الياء وشخصية «يزيد المصرى».. والملاحظ على هذا الترتيب أنه لايتماشى وترتيب زمن ظهور هذه الشخصيات؛ فنحن فى « حديث الصباح والمساء» أمام أسرة مصرية كبيرة العدد تم تناولها من خلال خمسة أجيال بدءاً من بداية حكم محمد على.. حتى عقد الثمانينيات من القرن الماضى، أولها ظهوراً شخصية يزيد المصرى التى عاشت فترة سقوط خورشيد باشا وتولي محمد على حكم مصر.. واللافت للنظر أن الأول من حيث ترتيب الزمن قد جاء آخراً فى ترتيب الشخصيات داخل عالم الفن..

نحن إذاً أمام أبجدية سردية تأتى بموازاة حقبة زمنية تعبر عن مصر الحديثة التى ولدت مع دخول الفرنسيين إلى مصر وبدأت فى النمو مع حكم محمد على فى القرن التاسع عشر..

نحن إذاً أمام بناء حكائى يجمع فى تقنياته بين فن القصة القصيرة وفن الرواية؛ فتحت كل حرف هجائى تستطيع أن تقرأ قصة قصيرة خاصة بالشخصية.. أما ما يجمعها بغيرها فى الحروف الهجائية الأخرى فقد اعتمد راوى نجيب محفوظ بدرجة أساسية على روابط بديهية منطقية معروفة لدى الجماعة الإنسانية بصفة عامة مثل: الأب، الأخ، العم، الخال، الابن، ابن العم، بنت العمة.. الخ.. ومن ثم يصير الحرف الهجائى فى هذا العمل بمثابة فضاء للمكان يحمل بداخله قصة صغيرة أو أكثر لشخصية أو لعدد من الشخصيات لتتجمع كلها فى النهاية عند فضاء إنسانى واحد هو «الأسرة» التى يأتى فى مقدمتها شخصية يزيد المصرى الواقعة فى آخر العمل مما يعطي للزمن شكلا دائريا في إشارة فنية واضحة بأن الأحداث ستعيد تشكيل نفسها من جديد، لكن فى أزمنة جديدة وبشخصيات مختلفة بما يتفق تماما ورحلة الحياة القائمة على الحركة داخل الزمن..

إذاً فنحن من خلال هذه الأبجدية السردية أمام بناءات ثلاثة: بناء اللغة، بناء الحكاية، بناء الحياة، وفلسفة الربط بينها تبدو واضحة؛ فلا حياة للذات الإنسانية المفطورة على التواصل بغير اللغة، والحياة فى جوهرها هى بناء مركب من آلاف الحكايات نعيشها بأنفسنا ونقرؤها أو نسمع عنها لنشبع حبا فطريا بداخلنا يعتمد على الحركة بحثا عن ذواتنا فى العالم من حولنا وعن الخفي والمجهول بالنسبة لنا، وتكتسب هذه الرحلة قيمتها بقدر ما تضيفه إلى رصيدنا المعرفي من خبرات..

وبين أبجدية التاريخ و أبجدية اللغة يسكن كل من الأصفهانى ونجيب محفوظ؛ فكلاهما ينشد العالمية فى عمله، الأصفهانى أراد أن يقدم ما يشبه سيرة إنسانية عامة برموز و شخصيات عربية بدأت بأبى قطيفة الشاعر، وقد

اتخذت هذه السيرة من موضوع هيمن على الواقع الإجتماعى و الثقافى فى زمن الأصفهانى مادة لها ألا وهو الغناء، كذلك حاول نجيب محفوظ أن يفعل من خلال هذا المجاز المرسل الحكائى الذى يحمل عنوان «حديث الصباح والمساء» لقد أطلق الجزء أسرة يزيد المصرى التى عاشت فى عالم الحكاية زمن مصر الحديثة و أراد الكل ممثلا فى وجهة نظره تجاه الإنسان الموجود فى هذا العالم التى تحولت إلى رموز أسكنها عوالمه الفنية.. كما أن العملين يتقاربان فيما بينهما من حيث الشكل التأليفى، فالأغانى موسوعة حكائية تتكون من عدد من التراجم (الحكايات الكلية) التى تترابط من خلال وحدة الراوى ووحدة الموضوع (الغناء) الذى يعد بمثابة الرحم الحاضن لها، كذا الحال مع رواية نجيب محفوظ فهى بناء مركب من مجموعة من الحكايات الصغيرة التى تتماسك دلاليا فيما بينها بفضل وحدة الأسرة ذات المعجم الواحد المكون من أب وأم و أخ وعم .. إلخ، فاستعان راوى محفوظ إزاء هذا المعجم بمعجم آخر هو معجم اللغة المعتمد فى تصميمه على حروف الهجاء..

إذاً فإن كلا من الأصفهانى و محفوظ قد اعتمد فى إبداعه على ما يمكن تسميته بمنهج «الوحة التركيبية» الذى تحدث عنه د. عبدالمجيد إبراهيم فى موسوعة «الوسطية العربية: مذهب وتطبيق» وفيه تتمايز أجزاء العمل بحيث لا يذوب أحدها فى الآخر، لكنها فى الوقت ذاته تتجاور وتترابط لتشكل فى النهاية الكل الواحد.

على الجارم: ذاك الكلاسيكى الثائر:

هو صوت خصص نفسه فى فنين من فنون الأدب: الشعر والرواية، شهد ميلاده فترة شديدة الحساسية فى تاريخ مصر الحديث؛ فقد ولد فى سنة 1881م، أى الفترة التى شهدت ثورة عرابى والبارودى ورفاقهما على فساد أوضاع داخلية فى مصر وضعف أمام تدخل أجنبى انتهى باحتلال انجلترا لها .. ولا شك في أن واقعا متوترا كهذا سيترك أثره فى تكوين هذا الصوت؛ فعلى الجارم الشاعر الذى اهتم بكتابة الرواية يعد حلقة فى سلسلة أدباء وكتابات ركزت على استدعاء التاريخ فى إبداعاتها القصصية ؛ فعندما نذكره يستدعى الذهن: محمد فريد أبو حديد ، محمد سعيد العريان، على أحمد باكثير، عبد الحميد جودة السحار، ومن قبلهم جرجى زيدان الذى اختار من التاريخ الإسلامى أحداثا تكون حبكات لرواياته، فأنتج: العباسة، الأمين والمأمون، شجرة الدر، أرمانوسة المصرية، ومن قبل زيدان كان رفاعة الطهطاوى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الذى طرق باب التاريخ – بعد أن طرق باب الغرب – ليأخذ منه مادة تصلح لكتابة قصصية فأبدع «غاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز»..

كل هؤلاء حاولوا أن يكتبوا الرواية

التاريخية التى تقوم على اقتناص حدث من مرحلة تاريخية معينة لم يعد لها وجود أو شخصية غابت عن زمننا ليتم بعثها من جديد من خلال شخصيات تاريخية ذات شهرة – غالبا – وشخصيات موضوعة يبتكرها الكاتب ويحملها بما يحيى فى خاطرنا صورة العصر المراد بعثه بأبعاده المختلفة: النفسية والسياسية والاجتماعية .

وعلى الجارم أحد الكتاب المصريين الذين شغلوا أنفسهم بقضية الهوية فى النصف الأول من القرن العشرين؛ فوطنه يقع تحت هيمنة احتلال أجنبى وجد البعض فى قوته غواية تقنعهم بضرورة الارتباط الكامل بالوافد من عنده حتى لو أفرز هذا الارتباط نوعا من التمرد والانفصال عن الجذور، فكان على الجارم ورفاقه محمد فريد أبو حديد، ومحمد سعيد العريان، وعلى أحمد باكثير بمثابة رد الفعل الذى اتخذ من عالم الحكاية منبرا يحتفى بهذا الصوت المضاد، وهو ما يأخذنا إلى مدرسة الإحياء والبعث أول مدرسة شعرية تظهر فى أدبنا العربى الحديث وكانت الوجه الأدبى لثورة عرابى وأتباعه التى أخذت طابعا عسكريا؛ لقد احتفت هذه المدرسة على يد مؤسسها محمود سامى البارودى ومن بعده أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وأحمد محرم.. وغيرهم بالنماذج الأدبية المضيئة فى تراثنا العربى وآلت على نفسها مهمة محاكاتها على مستوى الشكل والتجربة بما يعد إعادة بعث لها من جديد إلى واقع شهد الأدب فيه حالة من الجمود ، ويعد صنيع البارودى وأتباع مدرسته بمثابة الرافد الشعرى لهذه المدرسة الكلاسيكية التى جاء بموازاتها رافد آخر (نثري) أقامه على الجارم ورفاقه من خلال استلهام التراث فى التعبير عن واقع معاصر..

وقد ركز الجارم فى بعض أعماله الروائية على استدعاء شخصيات من التاريخ اهتمت بإبداع الشعر مثل: أبو فراس الحمدانى، والمتنبى، والمعتمد بن عباد ، ولعل صوت الشاعر الساكن فيه كان له دور فى هذا الاختيار؛ فقدم لنا المتنبى فى عملين: « الشاعر الطموح » و«غاية المطاف» وأبو فراس الحمدانى فى رواية «فارس بنى حمدان» والمعتمد بن عباد الأندلسى فى رواية «شاعر ملك»..

ويحرص كاتب الرواية التاريخية بصفة عامة على إسقاط مشكلات عصره على جو الرواية سواء أكان ذلك بوعى تام أم بدرجة أقل، المهم أن مادة التاريخ المستدعاة هى فى كل الأحوال رمز يشير إلى وجهة نظر الكاتب تجاه الواقع الذى يحياه فى وعاء فنى يلتقى فيه الحقيقى بالخيالي ..

وعلى الجارم ورفاقه يمثلون بهذه الطريقة الرافد النثرى لمدرسة الإحياء والبعث التى يمكن القول عنها: إنها التيار الكلاسيكى الذى كان يتحرك فى فضائنا الثقافى منذ العقدين الأخيرين

فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين برافدين أدبيين: شعرى ونثرى (حكائى) ليكون الصوت المضاد المدافع عن الهوية بإزاء أصوات أخرى يمكن نعتها بالمستغربة ..

وفى رواية مثل «شاعر ملك» نستطيع أن نربط فى تأويلنا لها بين الفترة التى ظهرت فيها والشخصية التى تحكى عنها؛ لقد صدرت هذه الرواية فى الأربعينيات من القرن الماضى عندما كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها، وكانت هناك نداءات تدعو إلى توحيد الشعوب العربية التى مزقها الانقسام وهيمنة الأجنبى فى منظمة واحدة تجمعها؛ فكان ذلك أساسا لظهور « جامعة الدول العربية» .. ورواية شاعر ملك تتحدث من خلال اللغة فيما يشبه لوحات وصفية متتابعة لكل لوحة عنوانها الخاص عن شخصية شاعرة تولت زمام الملك فى بلاد الأندلس هى المعتمد بن عباد، وكان ذلك فى عصر ملوك الطوائف الذى شهدت فيه الجماعة العربية هناك واقعا مأزوما بحكم الانقسام الذي أدى إلى ضياع أول جزء من إمبراطوريتها هناك ألا وهى «طليطلة» فكان ذلك السقوط بمثابة نداء تحذيرى لها .. اتخذ على الجارم من مشهد الأزمة هذا أساسا يقيم عليه عالمه الفنى فى هذه الرواية فى إشارة رمزية إلى سياق الواقع الذى يحياه ، وقد جعل الجارم من المعتمد بن عباد عينا يطل منها القارئ على هذه الحقبة التاريخية المتوترة، ثم بعد ذلك يأتى فعل القراءة المعتمد على المقارنة بين الماضى المُستدعى والحاضر المعاش.. وتبدأ هذه اللوحات عند الجارم بـ «ليلة» تشير إلى ميلاد بطل روايته.. وتنتهى بـ «أفول» يقدم فيها مشهد النهاية، نهاية هذا الشاعر الذى صار ملكا ومعه دولته..

وهذا الطابع الوسطى فى كتابة الرواية التاريخية الذى يجعلها تجمع بين الحقيقى والمتخيل يقربها ـ بدرجة ما ـ من طبيعة الخبر القصصى فى تراثنا العربى؛ فآلية تشكيله تمنحه هذا الالتقاء.. أنت نفسك إذا طلب منك كتابة مقال سردى تقدم فيه فكرة ترتبط بحدث وقع لك أو لغيرك فإن تأثير هذا الحدث فيك ربما سيدفعك إلى تجنب روايته بطريقة حرفية وستفضل إعادة صياغته وفق مزاجك الفكرى والنفسى الخاص..

إحسان عبدالقدوس: ذاك الرومانسي الحالم:

من التيار الكلاسيكى إلى التيار الرومانسى ينطق صوت ممثلاً له هو إحسان عبد القدوس، فى كثير من الأحيان يكون ذكر إنسان بمثابة مفتاح نفتح به على عوالم وشخصيات أخرى بينها وبينه صلة من نوع معين؛ فعندما نقول إحسان عبد القدوس سنذكر إنتاجه السردى فى قصص الحب ورواياته، سنتحدث عن نظير له اسمه يوسف السباعى صاحب «رد قلبى» .. و«العمر لحظة».. سنتحدث عن محمد

عبدالحليم عبدالله في «بعد الغروب» و«غصن الزيتون».

إحسان عبدالقدوس هو الآخر نموذج للمثقف المهموم بقضايا واقعه لكن على طريقته الخاصة؛ فنظرته له تقوم على منطلق رومانسى؛ لقد ولد هذا الصوت فى العام 1919م عام الحركة الوطنية .. وفى عام 1942م أنهى دراسته بكلية الحقوق، اتجه بعد عمله بالمحاماة مدة من الزمن إلى العمل الصحفى محررا فى مجلة الأم «روزاليوسف».. هو واحد من المقربين من ثورة يوليو، تأثر بها وظهر ذلك فى أحد أعماله الروائية «فى بيتنا رجل».. هذا العمل يعد مثالا على كاتب جمع بين الواقعية والرومانسية؛ ففيه جاءت عاطفة الحب بين الرجل والمرأة منطلقا رومانسيا لتناول سياسى اجتماعى يركز على قضية التحرر والاستقلال، إن البيت فى روايته هذه يعد وعاء رمزيا حاملا لفكرة الوطن كما يراها، هذا الوطن بحاجة إلى راعٍ يفتح بابه المغلق وينهى غربته، بداخل هذا البيت امرأة هى مستقر هذا الراعى وسكنه ، والتركيب «فى بيتنا» خبر مقدم وجوبا، أما كلمة رجل فهى مفردة تعبر عن مبتدأ تأخر وجوبا، هذا التشكيل النحوى يعد دلالة رمزية تقول: إن بقاء الأوطان وحمايتها يجب أن يتقدم على بقاء الأفراد، والمصلحة الجمعية يجب أن يكون لها الأسبقية فى سلم الأولويات إلى جانب المصلحة الفردية..

وإحسان عبدالقدوس رومانسى حالم ينظر إلى الواقع كما يحلم به ويتمناه؛ ومن ثم فإن بينه وبين الواقع الحقيقى مسافة نستطيع أن نلحظها من خلال كلماته الآتية «أفكاري ولدت معى، وهى ترفض الاستسلام للواقع متطلعة إلى المستقبل، ترفض القديم، ترفض التقيد بالتقاليد، ترفض الخوف الاجتماعى» إحسان عبدالقدوس، أيام شبابى، ص15، طبعة 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

هذا الرفض عند إحسان يتحول إلى نفى على المستوى الفنى تعكسه بعض أعماله الروائية مثل: «لا أنام»، «حتى لا يطير الدخان»، «لا شيء يهم»، «لن أعيش فى جلباب أبى».. وإلى جوار هذا النفى المذكور صراحة هناك نفى غير مباشر نجده فى أعمال مثل: «الطريق المسدود» و«أنا حرة» وقصة «بعيدًا عن الأرض»..

وهذه القصة الأخيرة كتبها إحسان فى الخمسينيات من القرن الماضى لهدف سياسى؛ فقد أراد أن يثبت من خلالها أنه ليس هناك عداء طبيعى بين الأديان، لكن المنظمات السياسية هى التى تشعل هذا الصراع ..

وترتبط الفكرة المحورية للقصة ببطل مؤنث هو المرأة «نوال» تمر بتجربة حب مع أحد الرجال هو «عادل» تنتهى هذه التجربة

بزواج لا يستمر فتقرر الرحيل إلى بلد آخر، وفى رحلتها يجمعها القدر برجل ثان اسمه «أحمد عزمى» يحدث بينهما تقارب، لكنها تكتشف أنه متزوج بأخرى وعنده أولاد فتقرر الابتعاد والعودة من جديد .. وقد بدأت القصة بهذا التركيب على لسان البطل نوال «لا أدرى»..
وانتهت بمنطوق لها أيضا «يارب أريد أن أدرى كيف أعيش على الأرض» انظر القصة كاملة من ص 14 إلى ص44، طبعة 1998م ، دار أخبار اليوم ، القاهرة .

إن القصة تشير إلى واقع متأزم حاول البطل الابتعاد عنه، هذه الأزمة ترتبط بمحور ذكورى يقوم على شخصيتين هما عادل وأحمد عزمى اللذان يمثلان عالما معيبا اكتشف البطل مواطن خلل فيه، فقرر الانسحاب منه.. ومن الواضح أن البداية والنهاية فى القصة يتماثلان من حيث دلالتهما، إن نوال فى البداية لا تدرى وفى النهاية تتوجه بخطاب تساؤلى يعبر عن قدر من العجز عن التعايش مع الواقع على ما فيه ..
واستمرار الحالة النفسية للبطل «نوال» كما هى يخفى وراءه وجهة نظر إحسان عبدالقدوس ذاتها؛ فهو يقول فى مذكراته «إن فكرى لم يتغير حتى اليوم، ربما لأن كل ما اقتنعت به فى شبابى وعشت مقتنعا به لم يتحقق حتى اليوم» أيام شبابى، ص15.

وكأن رحلة «نوال» فى بعيدا عن الأرض تمثل معادلا فنيا لرحلة إحسان عبد القدوس فى الزمن وفى واقعه، اكتشف خلالها بقاء الواقع على حاله، هذا يعنى أن النزعة التساؤلية الكامنة بداخله ستظل كما هى؛ فذات إحسان الرومانسية تساءل واقعها باحثة عن الروح المثالية إن كانت موجودة فيه ، لكن الواقع باستمرار يجيبها بالنفى ..

وإحسان عبدالقدوس ومن على شاكلته يمثلون الرافد النثرى (الحكائى) لمدرسة الرومانسية الشعرية التى ظهرت فى أدبنا العربى الحديث تالية من حيث الزمن على الكلاسيكية أو الإحياء والبعث، وقد كان من مؤسسيها الأوئل خليل مطران الذى لقب بشاعر القطرين، وفى مصر رواد مدرسة الديوان: العقاد وشكرى والمازنى ، ثم أصحاب جماعة أبوللو: أحمد زكى أبو شادى، إبراهيم ناجى وعلى محمود طه.. وفي المهجر جبران خليل جبران .. وقد كانت المرأة بأبعادها الرمزية وفعل الرحلة القائم على الابتعاد هما أجنحة هذا الرومانسى التى يحلق بها فى إبداعه متخذا منه جزيرة يسكنها ليطل منها على الواقع الموجود على مسافة منه..

* * *

شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها

قراءة في ثلاث روايات

حسن النعمي

يمـــــر تكوين الشخصية الروائية بتحولات فنية ومعرفية عميقة حتى يمكن أن تسهم في بلورة المفهوم الذي وظفت من أجله. فكونها تنتمي لتكوينات واقعية أولية لا يعني واقعيتها، بل يعني أن درجة فنيتها تتحقق من أدائها أدواراً سردية محددة. فالتكوين الروائي للشخصية ينتج عنه صورة ديناميكية تؤدي دوراً يتطلع الروائي من خلاله لتحقيق أثر في المفهوم الكلي للرواية. غير أن هناك من الروائيين من يخفق في تكوين صورة فنية للشخصية حيث يقع تحت طائلة النمط الواقعي للشخصية دون أن يكون هناك تجاوز لحضور الشخصية في الواقع. والشخصية النمطية ثابتة التكوين بطبعها، لا تسمح للروائي بإعادة تكوينها، فمصيرها معلوم مسبقاً، وحضورها اعتباطي غير مؤثر. ويمكن النظر هنا لشخصية المرأة. فصورتها الواقعية عاجزة، مستسلمة لقدرها، تابعة لفضائها الاجتماعي. فالاقتراب روائياً من نمطيتها الواقعية تكريس لصورتها السلبية ودالة سابقة على فراغ الصورة من مكونات التكوين الروائي الذي يغير السلبي بالإيجابي، ويدفع العجز برغبة الحضور المختلف.

وبين يدي ثلاث روايات (ثمن الشوكولاته، رقيم، الحفائر تتنفس)، تأملتها فوجدت صورة المرأة واقعة في

نمطية الحضور الاجتماعي، فلم يتسن للروائيين تقديمها وفق رؤية خلاقة تؤكد الخروج من نمطية الصورة إلى رحابة التكوين المختلف. فالمرأة، في هذه الرواية، تتماهي مع صورة المرأة في الواقع. غير أن الأخطر من تلك هو عدم تنبه الكتاب لهذه الحالة، وانسياقهم وراء إعادة استدعاء النمط. ولا تحضر شخصية المرأة إلا في مقابل شخصية الرجل المستحوذ على المرأة.

هل هناك ما يجمع بين هذه الروايات؟ في الحقيقة، وفي الظروف الاعتيادية، ليس من الضروري البحث عن مشترك، غير أن القراءة المفردة لكل رواية، في هذا المقام، ليست المناسبة كذلك. وعليه، سأغامر بفرضيات لا أدعي نهائيتها، كما لا أدعي هامشيتها، إنما هي في الأصل قائمة على ظرفية هذه القراءة.

لا شك أن منهجية التأويل هي المدخل الملائم لبناء تصور متماسك بين هذه الأعمال. ولا شك أيضاً أن شخصية المرأة بين تكوين الصورة ونمطيتها هو مدخل وجدته ملائماً لمقاربة هذه الروايات.

*****

لنبدأ القراءة..

تطمح هذه القراءة لمقاربة ثلاث روايات (ثمن الشوكولاته لبشائر محمد، ورقيم لإبراهيم الوافي، والحفائر تتنفس لعبدالله التعزي). وتنطلق هذه القراءة من فرضية التكوين بين فنية الصورة ونمطيتها الواقعية من خلال استدعاء توظيف شخصية المرأة في هذه الروايات. فالملاحظ هو الاضطراب في التعامل مع شخصية المرأة روائياً. ذلك أن النمطية الواقعية مؤثرة على مخيال الروائيين. السؤال إلى أي درجة قاربت هذه التوظيفات التكوين الفني بما له من وظائف معرفية ونقدية حاسمة؟ ويمكن أن أتساءل أيضاً عن مدى المباعدة بين شخصية المرأة في الرواية ونمطية حضورها الاجتماعي؟ ومن المؤكد أن استدعاء صورة المرأة في الرواية هو استدعاء للرجال أيضاً. هذه التقابلية قد ينتج عنها الانحياز للرجل على حساب المرأة دون وعي من الكتاب. ولا يختلف في ذلك الكتاب والكاتبات من حيث التأثر بسلطة الواقع الاجتماعي. فما هو دور الكاتب تجاه تكوين صورة فنية تحقق رؤيته دون أن يقع تحت وطاة نمطية الشخصية الجاهزة في الواقع المادي.

الرواية الأولى: (ثمن الشوكولاتة، 2008) لبشائر محمد، هي الأولى للكاتبة، توظف فيها إشكاليات متعددة بدءاً من تحميل مسؤولية الرجل ضياع المرأة، وانتهاءً بخلق نص اعتذاري نيابة عن المرأة. فالرواية رؤية نسوية للعلاقة بين الرجل والمرأة. فهي رؤية منحازة ضد الرجل بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف على قدر معاناة المرأة في مجتمعها الذكوري. فهذه ملاك امرأة تحمل مأساة صنعها الرجل، وبقيت تدفع ثمنها طوال حياتها، بل إنها ظلت تعاني

من تناقض حاد، بين أن تقبل الرجل كما هو أو أن تنكفئ على نفسها. إن الرجل في الرواية لم يكن إلا مجرد عابث. قامع للمرأة سواء كان الأب أو الزوج، أو العاشق. فكل صنف من هؤلاء له غايته من المرأة. ملاك، اسم يتناقض مع واقع صاحبته. لكن الرؤية هنا تكمن في الإيحاء بطهر المرأة في مقابل دنس الرجل. فاغتصابها وهي طفلة إدانة وتدليل على دنس الرجل. وقمعها وإجبارها علي الزواج ممن لا تحب هو نوع من القهر والإذلال، كما أن قبول خالد بها كعشيقة فقط هو نوع من الانحياز لحضور الجسد في شخصية ملاك.

منذ البدء تضعنا الرواية في لحظة انفصلت فيها ملاك عن سياقها الاجتماعي، فتاة تتمتع بانطلاقة ليست معتادة بالنسبة للمرأة في مجتمعها. وربما ساعدها تكوينها الاجتماعي الخاص، فهي ابنة لامرأة مصرية من زوج سعودي. وكأن الرواية تشير إلى أن تمردها يملك سنداً تستمده من ثقافة مغايرة لمجتمعها. وأمها بدورها عانت من زوجها والد ملاك، وانتهى الأمر بطلاق بين ثقافتين قبل أن يكون بين زوجين. فإشارات الرواية تؤكد أن أم ملاك حاولت أن تعيش وفقاً لمفرداتها الثقافية في بيئة محافظة. وكانت النتيجة عدم القدرة على تجسير الفجوات العميقة. تسقط ملاك في هذا السياق وتسقط كل أسرتها في هذا التناقض بين ثقافتين لم تكن مؤهلتين للتعايش من خلالها.

وتضع الرواية المسؤولية كاملة على الأب، ذي الرؤية المحافظة، على الأب الذي يعاني من التشدد والتصلب في المواقف. فهو المسؤول عن الاختيار، وهو المسؤول عن فشل الاختيار، وهو المسؤول عن هجر البيت وبقائهم في حضانة أم غير واعية بمفردات ثقافة مجتمع أبنائها المحافظ.

إلى أي حد يمكن أن تتحمل ملاك مسؤولية قرارها؟ ملاك في البدء فقدت حنان الأب، وفقدت عناية الأم، وفقدت عذريتها، وكبرت بجرح يأبى أن يندمل. وفي المقابل خرجت من انكسارها، لتواجه تحديات القبول الاجتماعي. سقطت في اختبارها بقبول اشتراطات الرجل. ولعل مشهد افتتاح الرواية يرسم أي طريق ستتخذه بعد ذلك. في البداية تستسلم ملاك لمغازلة خالد الرجل الثري، بل وتتماهى معه إلى أبعد مدى. وإذا كانت أحداث هذا اللقاء تتم في القاهرة، فإن ذات اللقاء يتجدد في السعودية وفي بيروت دون غطاء شرعي. في هذه اللحظة تستقبل رسائل بلوتوث باسم الجنة. وهي رسائل توقظ فيها روح التأمل، والتبصر، والعودة إلى رشدها. ويمكن أن تحمل هذه الرسائل على أنها صوت الضمير في داخلها. كما أن رسائل البلوتوث وهي رسائل لابد أن تكون بالقرب منها جداً. وهي تجربة يمكن أن تحمل على أنها صوت من داخلها. ورغم أن الرواية تنقض مثل هذه الاحتمالية، إذ يظهر شخص متدين، يصارحها بمعرفته بماضيها وهو مستعد لتجاوز

ماضيها. تقبل الزواج منه، لكنها لا تستطيع أن تخلص لهذه التجربة إذ تنزلق مرة أخرى وتعود إلى رذائلها. ولعل فرضية تأنيب الضمير هي الفرضية الأقوى. ذلك أن سياق التجربة مرتبك، ومؤطر ليناسب غواية ملاك. فهي امرأة ناقمة أكثر منها متصالحة مع ذاتها. خسرت ما خسرت، ولم يعد لديها ما تقدمه لنفسها. لكنها نسيت أن الإمعان في الخسران أسوأ من الخسران ذاته. فمعاقبتها للرجل بتحدي سلطته ليس إلا تعزيزاً لعبثيته. فقبولها بخالد على طريقته، ليس إلا تحييداً لكينونتها وإنسانيتها. وهو ما يجعل الافتراض بهيمنة الشخصية النمطية ماثلاً بوضوح. فمثل ملاك في الواقع ما يؤكد واقعية الشخصية. غير أن الكاتبة كان يمكن أن يستثمر شيئاً من حضورها لتتجاوز نمطية التكوين إلى خلق صورة روائية تتسم بروح التحدي وتجاوز العثرات، لا أن تبقى هي ذات الامتداد الواقعي. وعليه لم تعمد الكاتبة إلى تكون شخصية ملاك لتعيد تشكيل ذاتها، ولتسمو على ضعفها، ولتتجاوز شهوات الرجل.

الرواية الثانية: (رقيم، 2009م) لإبراهيم الوافي، وهو شاعر في الأصل، جرب كتابة رواية غلبت عليها النزعة الشعرية بدءاً من بطلها الشاعر، وانتهاء بافتعال قصائد بلغة الكاتب الشاعر، أكثر من مناسبتها للغة الشخصية. وتطرح الرواية تعلق رقيم، وهذا هو اسم الشخصية الرئيسية، بفاتن، ابنة خاله التي نشأ معها وأحبها بجنون، لكنها تموت قبل إتمام الزواج بأيام. ويغير هذا الحدث مجرى حياته بالكامل، فمن عاشق أفلاطوني، إلى عابث بدعوى معاقبة الموت بامتهان جسد المرأة.

منذ البدء تسعى الرواية لخلق جو أسطوري بدءاً من نبوءة الجد حسن، جد رقيم. فولادته كانت أشبه بمولد أسطوري، وجاء الاسم ليعزز هذه النبوءة. لقد اختير الاسم قبل الميلاد، وتعزز الاسم بمولود ذكر. رقيم لم يكن طفلاً عادياً، فقد أسبغت عليه الرواية ما ليس ممكناً أو مألوفاً. فكان راوية لشعر جده وكسراته وهو مازال في سنواته الخمس الأولى، بل بالغت الصورة الروائية في تقديمه شاعراً خجولاً وهو في دون الخامسة. نحن لسنا أمام شخصية ذات أبعاد واقعية، كما أن موضوع الرواية ذاته بني ليجيب فقط عن فرادة هذا المولود. فعذاباته مفصلة لتتناسب مع تكوينه الشعري. فلم يكن هناك ما يدل على تكوينه الاجتماعي إلا أنه ابن مدلل، ولكنه عبقري لأنه شاعر. ففي المدرسة هو الأول لأنه شاعر. ووسط أقرانه يبدو فذاً لأنه شاعر.

غير أنه يجب التنبه إلى أن الرواية كتبت من خلال بعد واحد وهو متابعة مصير رقيم في كل أحواله بعيداً عن ملابسات السياق الاجتماعي من حوله، وهناك فرق بين رواية الشخصية التي تؤثر بقدر ما تتأثر، تتفاعل بقدر حركتها داخل سياقها وبين شخصية رقيم

ذات البعد الأحادي. من هنا جاءت رواية رقيم مأخوذة بأمرين لا ثالث لهما، رقيم الاسم، ورقيم الشاعر. ولم تكن الرواية مقنعة لا في تبرير الاسم وربطه بالأحداث، وفي ربط شخصيته الشعرية بمفاصل الرواية. فقصة الحب ليست مقصورة على الشعراء. وإذا افترضنا أن الرواية تتناص مع قصص العشق في التراث العربي أو غيره، فلم تصل الرواية إلى هذا النضج بأي حال. فقصص العشق دائماً تقود إلى طهر العاشق وولائه لمحبوبته والفناء من أجلها، بينما رقيم يحزن على موت فاتن، لكنه لا يفقد رغبته في الحياة. وهنا هو مفصل الرؤية العابثة، الرؤية التي تسخر المرأة لمداواة جراحات الرجل. فبدلاً من أن يزداد طهراً وفناء في محبوبته، يتفرغ رقيم لملاحقة المرأة جسداً لا روحاً، ويتحول شعره إلى اصطياد النساء ومعاشرتهن بدعوى البحث عمن يحتضن شاعريته.

إنها رؤية العالم من منظور ذكوري، رؤية ضاجة بالأنانية ولا شيء سوى ذلك. فلا الحب هذب شخصية رقيم، ولا موت محبوبته صنع منه شخصية ذات أبعاد مركبة، يمكن أن تقرأ فيها سياقات مختلفة. بل إنها شخصية مسطحة لم تنم قيد أنملة. فقد عرفنا عنه ما يجب معرفته منذ الفصل الأول. ولم تضف الفصول الأخرى إلا استعراضاً لقصائد رقيم في نساء المدينة، وكأننا نقرأ أحد دواوين الشاعر الكاتب، لا الشاعر الشخصية.

الرواية الثالثة: (الحفائر تتنفس، 2002م) لعبدالله التعزي، وهي قصة محمود تكنيري الذي يبحث عن جذوره وأصله ونسبه، فيجد غموضاً يسلمه إلى حيرة وضياع. فإحساسه الدائم بأنه ابن غير شرعي يجعل علاقته بوالده المفترض مسعود قلقة يحكمها الشك. وتعد هذه الرواية أنضج الروايات السابقة دون أن يعني ذلك خروجها برؤية مغايرة فيما يتعلق بالمرأة.

ورواية الحفائر تتنفس رواية معلم في الخمسين من عمره، تثيره حادثة موت سراج الأعرج، الرجل الدرويش، فيرى في موته رخص الإنسان. من هنا تشكل حادثة سراج منطلقاً عفوياً لإعادة جلد الذات، حيث تقوم الرواية على تقاطعات الاسترجاع، واللعب على خلخلة بنية الزمن مما أعطى الرواية مزيداً من التشويق، ومعنى مبرراً للعودة لذاكرة مشبعة بالألم.

مأساة محمود تكنيري تتناص مع عذابات الرجل على الأرض بعد هبوطه من الجنة. فالمسؤولية دائماً حوار سواء في المطلق الثقافي أو في تجربة محمود الخاصة. فعدم معرفته أصل نسبه هي الخطيئة ذاتها التي ارتكبها آدم بتحريض من حواء، رغم اختلاف المنظور الإسلامي لهذه الحادثة عن منظور السائد الثقافي. فالنص الديني يحمل آدم خطيئته: ﴿وعصى آدم ربه فغوى﴾. لكن المطلق الثقافي يحمل حواء مسؤولية عذاب

الرجل. وعليه فمحمود يتعذب لأنه خطيئة المرأة، قبل أن يكون خطيئة مسعود. وما في الرواية من أحداث جانبية تبدو بعيدة عن جوهر الحدث إلا أنها بصيغة ما تؤكد هذا المنحى. فعندما فكر محمود أن يغسل عذاباته لجأ إلى المرأة ليستعمر جسدها تماماً كما يفعل رقيم. فالدنس لابد أن يلقى على أعتاب المرأة مهما كانت النتيجة. فعبر تكرار الثيمة الأساسية يقع الكاتب في الشخصية النمطية دون أن يخرج من سياجها. فالمرأة تحاكم لأنها قبلت صبوات الرجل. وبقدر نفور محمود من والده وإحساسه أنه يكرهه، فإنه في الأصل يجب فعل المرأة، ويغسل عذاباته بالمرأة. فالمرأة هي الحاضنة والمستقبلة والمستسلمة، ولا شيء أحد غير الرجل يمكن أن يعيد تشكيل العالم.

*****

إشكالية المرأة في هذه الروايات أنها الطرف الأضعف، رغم تمردها في ثمن الشوكولاتة خاصة. فمشكلتها أنها القطب السالب في المعادلة. في رواية رقيم تموت فاتن، وتبقى ذكراها محرضة، لا على الوفاء لها، بل على العبث بجسد جنسها النسائي. من هنا يمكن أن نؤول دخول رقيم في علاقات نسائية عبثية، شهوانية، بدءاً بجارته التي ادعت إخراجه من حزنه، وانتهاءً بنهى التي تزوجها أخيراً لكي يستقر، فلم ينل من الاستقرار إلا الاسم. وتحولت نهى بدورها إلى ضحية عليها احتواء صبوات رقيم الذي شاخ ولما يزل جامحاً في مضمار النزوات الذاتية.

هل ترتيب الرواية لتموت فاتن في الفصل الأول يعني عجز المرأة عن احتواء الرجل، ثم هل كل مغامرات رقيم نمط من الانتقال من عجزه في امتلاك جسد فاتن إلى استعمار الجسد المؤنث بالمطلق؟ مشكلة رقيم تكمن في اعتقاده أن كل النساء لم يستطعن استيعاب شاعريته، من هنا فأي امرأة لا تستوعبه يستعمرها، ثم يهجرها لغيرها. ولعل أزمته مع جاكلين جزء من هذه اللعبة، فقد تزوجها لأنها كانت تجيد الإصغاء له، لكنه يسقط في فهمها بعد حين وتنقطع أسباب العلاقة.

وذات المرأة نجدها في رواية الحفائر تتنفس، وهي أم محمود تكنيري، ضحية لصبوات مسعود الذي رأى فيها لعنة تطارده طوال الرواية. استباحها، وبين حبه لها ونقمتها عليها، وقف منها حائراً. وكلما هم بقتلها والتخلص منها، يضعف، حتى ماتت مخلفة رضيعها في يد جارتها سعدية التي ربته حتى سن السابعة. ليبدأ محمود تكنيري بعد موتها رحلة البحث عن ماضيه. وهو ماض مغلف برائحة الشك الذي يصل إلى حد الجنون. هل أرادت الرواية أن تقول إن أصل عذابات الرجل هي المرأة؟

وفي رواية ثمن الشوكولاتة، تتكون حياة ملاك، وهي الشخصية الرئبسية، على خلفية انتهاك الرجل لجسدها. في سن الطفولة

يستدرجها زوج خالتها إلى حجرة نومه، حيث يغريها بعلبة شوكولاتة، التي تصبح ثمناً لشرفها. من هنا وتحت التهديد تصمت على جرحها. ولكن ما سيأتي بعد ذلك في حياتها من زواج وطلاق، والدخول في علاقات عبثية مع رجال مختلفي السحنات، دافعه الأساس الهروب من محرقة الألم، إلى ألم مرارة، مع ذلك تتنازعها يقظة الضمير من حين لآخر. لقد نجحت الرواية في استخدام تقنية رسائل البلوتوث التي تتلقاها باسم الجنة. ففي لحظة غوايتها تصلها رسائل باسم الجنة تهز كيانها. لكنها ما تلبث أن تسقط إلى ما لا نهاية.

لا أجد في هذه الروايات الثلاث، على اختلاف منطلقاتها، رابطاً أكثر من صورة مهشمة للمرأة. وحقيقة لا علاقة لجنس الكاتب في إبداع هذه الصورة التي تبدو نمطية بامتياز. فهي صورة يحركها وعي زائف بدور الفن في إعادة تشكيل الصورة، ونقلها من النمطية إلى الابتكار. لماذا يذعن الفن للواقع في رسم صوره؟ ولماذا تعجز الرواية السعودية، وأقصد أغلب الروايات السعودية وليست هذه الروايات فقط، في إحداث اختراق نوعي في إعادة رسم الصورة الفنية ليس للشخوص المجردة، بل للتكوين الفكري والاجتماعي لهذه الشخصيات؟

لقد اعتقدت بشائر محمد في روايتها، ثمن الشوكولاتة، أن خير تحد للرجل هو تحدي العرف الاجتماعي. ومن يقرأ الرواية يجد نقداً عنيفاً لأساليب الحياة الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بالحياة الاجتماعية للمرأة. بينما مواجهة الرجل تتم بالتماهي مع صبواته، وليس بعدم تكرار مأساتها معه. فهذا خالد رجل ثري يتعرف على ملاك ويغدق عليها، وعندما تخبره أنها ستتزوج، يوافقها، فحسب وجهة نظره، الأفضل أن تكون زوجة لآخر، وصديقة له في الوقت نفسه. لم تمتعض، وجرت الأحداث دون موقف، بل مع عودة متجددة لأحضان خالد وغيره بعد أن رأت في الاستقرار قيداً لا تحتمله. ليس هذا هو التطور الفني المفترض للشخصية بقدر ما هو عجز في التكوين الروائي للشخصية. فهي شخصية بلا موقف، مستسلمة لقدرها. فإذا كان اغتصابها وهي صغيرة، قد جرى بخدعة الرجل، فإنها لم تكن مضطرة لذلك وخاصة بعد تحقيق فرصة زواجها وإنجابها. فيمكنها أن تنتصر لنفسها بعدم التماهي مع العبث بمصيرها مرة أخرى.

ولا تبتعد مشكلة محمود تكنيري عن مشكلة ملاك. فاستسلام محمود للشك في نسبه، وبالتالي في أمه هو أحد مفاتيح المشكلة. فعند غياب اليقين، يجب خلق اليقين، وإن لم يخلق اليقين فلا بديل سوى الجنون. لم يستطع محمود أن يكذب تلميحات والده مسعود، ولم يستطع أن يتقبل تطمينات سعدية التي ربته بشأن براءة أمه. ولو أنه سلك تطمينات سعدية

لتغيرت حياته، فقد تفجرت أزمته مع الشك والتساؤل عند عمر الخمسين. وراح يعيد بناء ذاكرة شاخت ليجيب عن سؤال جوهري لماذا أفسدت أمه حياته؟ ولم يسأل لماذا فعل مسعود تكنيري ما فعل؟

هل يشكل ما تقدم عجزاً في قراءة تكوين المرأة في سياقها الاجتماعي والحضاري؟ لقد ظهرت هذه الروايات بمظهر منحاز للرجل، حيث تبرر للرجل، كما في رواية رقيم، وتنتقد المجتمع في عدم إعطاء المرأة مزيداً من التحرر لا الحرية، كما في ثمن الشوكولات، وتدين المرأة بالمطلق رغم مسؤوليتها المشتركة مع الرجل كما في الحفائر تتنفس.

* * *

الرواية السعودية بين واقع التجربة وتحولاتها

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

صــــدر هذا الكتاب القيم ضمن سلسلة المشهد الثقافي، في إطار برنامج وكالة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام بالمملكة العربية السعودية، والتي تُلقي الضوء على مكونات الواقع الثقافي في المملكة العربية السعودية، ومؤلفه هو الباحث المتميز الدكتور حسن النعمي؛ أستاذ الأدب الحديث بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ورئيس جماعة حوار بالنادي الأدبي الثقافي بجدة، ويتميز الدكتور النعمي بممازجته بين الإبداع والنقد، فقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية، هي: «زمن العشق الصاخب» (1984م)، و«آخر ما جاء في التأويل القروي»(1987م)،و«حدّث كثيب قال»(1999م).

ويجيء هذا الكتاب: «الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها»، والواقع في 133 صفحة من الحجم المتوسط، والصادر ضمن منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالمملكة العربية السعودية، سنة: 2009م، يجيء ليكشف الحجب، ويميط اللثام عن تحولات وتطورات التجربة الروائية بالمملكة العربية السعودية، وذلك من خلال إلقائه الأضواء على واقع هذه التجربة، وتتبعه لتحولاتها، وتطوراتها منذ انطلاقتها، والكتاب جاء ليسُد فراغاً كبيراً في هذا الميدان،على الرغم من أن هناك جملة من الدراسات التي

رصدت تحولات الرواية السعودية، بيد أننا نرى أن هذا الموضوع لايزال يحتاج الدراسات تلو الدراسات، وفي نظرنا أن هذا الكتاب يعد واحداً من أهم هذه الدراسات، وأوفاها حتى الآن،فهو بمثابة موسوعة شاملة.

وقد قُسم الكتاب إلى ثلاثة فصول. بدأ الباحث بمقدمة أشار فيها إلى أن الرواية السعودية هي بمثابة نص مواز للواقع، تأخذ من الواقع بقدر ما تعيد إليّه من أسئلة وافتراضات واستجوابات، وهي نص المستقبل الأدبي، ومنطقة التقاطعات الحوارية التي نحتاجها، فهي تتميز بأنها نص يقبل التعدد، ويسمح بالتـأويل، ويرضى بالتجاوز والاختلاف، وأكد الباحث على أن التوقف أمام الرواية السعودية تسجيلاً لمراحلها، واستقراءً لإسهاماتها المعرفية والجمالية، واستكشافاً لجدلها مع الواقع هي ضرورة نقدية، بيد أن رصد الإنتاج الروائي في مجمله، رواية بعد رواية يعد أمراً غاية في الصعوبة، وأشار المؤلف إلى أن ما يرمي إليه من وراء تأليف هذا الكتاب ليس الرصد والتوثيق، بل هو تقديم بيان رؤية عامة حيال هذا الإنتاج، وبالتالي فلابد من الاتجاه صوب الانتقاء الذي لا يُخل برسم الصورة، وكذلك فإن الدراسة تقتضي توظيف التحليل، فمنهج الكتاب هو منهج انتقائي، الغاية منه بيان رؤية شاملة عن الرواية السعودية، تقوم بدور التعريف،لا بدور الاستطراد والاستقصاء.

مراحل تطور الرواية السعودية:

يتتبع الباحث في الفصل الأول مراحل تطور التجربة الروائية السعودية، من منظور صلة التطور التاريخي بحركة المجتمع،وذلك من حيث علاقة الرواية بسياقها الأدبي أو الاقتصادي أو السياسي، أو حتى تلك الأدوار التنويرية التي خاضها المجتمع في مراحل تكون الدولة السعودية، ولم يكتف المؤلف بالاشتغال على الجانب الوصفي التاريخي فحسب، بل إنه يُقدم رؤى معمقة، ويسعى للاستدلال على المكونات الموضوعية لتطور الرواية عبر المراحل الأربعة التي حددها، وقد بدأت المرحلة الأولى الموسومة بـ: «مرحلة النشأة» من سنة: 1930م، وهو تاريخ صدور رواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، والتي عالجت قضية العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب، إلى غاية أواخر الأربعينيات (1948م)، وذلك بظهور رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، وما لاحظه المؤلف على هذه المرحلة أن الرواية السعودية، ولفترة عقدين من الزمن واكبت بدأ تكوين المجتمع السعودي، وما صاحب هذه الفترة من استقطابات سياسية، وقبلية، وبناء مؤسسات الدولة الفتية، إلى غاية مرحلة استقرار المجتمع السعودي، وتميزت أغلب الروايات التي ظهرت في هذه المرحلة بنزعتها الإصلاحية الاجتماعية، ومن أهم الروايات التي ظهرت في هذه المرحلة رواية «فكرة» لأحمد السباعي،

وأما فترة الخمسينيات فقد طبعها الجمود، بحيث لم تصدر سوى رواية «الانتقام الطبعي» لمحمد الجوهري سنة: 1954م، ويرى الباحث بأنها قريبة من الناحية الفنية لروايات مرحلة النشأة. وقد ابتدأت المرحلة الثانية،والموسومة بـ: «مرحلة التأسيس» سنة: 1959م، بصدور رواية «ثمن الضحية» لحامد دمنهوري، إذ يرى المؤلف أن هذه الرواية شكلت قفزة فنية، وبداية واعدة للتطور الفني في صناعة الرواية، وفي هذه المرحلة صدرت الرواية الثانية لدمنهوري سنة: 1963م، وقد عنونها بـ: «ومرت الأيام»، وفي حقبة الستينيات يظهر إبراهيم الناصر الحميدان، فأصدر روايتين هما: «ثقوب في رداء الليل» سنة: 1961م، و«سفينة الموتى» عام: 1969م.

وأما المرحلة الثالثة، فقد أسماها المؤلف: «مرحلة الانطلاق»، وقد انطلقت هذه المرحلة مع بداية الثمانينيات، وما يُلاحظ عليها تسارع إيقاع الإنتاج الروائي، وزيادة تراكمه على عكس المرحلتين السالفتين (التأسيس والنشأة)، إذ يرى المؤلف أن الرواية السعودية في الثمانينيات عبرت نفق التباطؤ، وتجاوزت هشاشة التجربة الفنية، والفكرية، وهذا التجاوز لم يتحقق دفعة واحدة، بل إنه تميز بالتدرج في الحضور على أكثر من مستوى، وفي هذا الشأن يمكن اعتبار روايات عبدالعزيز مشري مرحلة «انتقال من البطء في صناعة الفعل الروائي إلى إيقاع أكثر تسارُعاً من ناحيتين: أولهما، التراكم الروائي الذي قدمه الكاتب، حيث قدم خمس روايات خلال عشر سنوات هي: «الوسمية، 1986م» و«الغيوم ومنابت الشجر، 1987م»، و«الحصون، 1992م»، و«ريح الكادي، 1993م»، و«وفي عشق حتى، 1996م»، و«صالحة، 1997م». ثانياً، تقديمه لرؤية اتسمت بالبحث عن نقاء الإنسان في واقع متغير. وتبدو رواياته للوهلة الأولى معادية للتمدن،غير أنها في حقيقة الأمر، تطرح سؤال الهوية. فقد رمز لانهيار القيم في رواياته بأزمة العلاقة بين القرية والمدينة من حيث استقطاب الإنسان خارج فضاء حضوره التقليدي»(1) ويشير المؤلف إلى أنه ورغم الحضور الكثيف للمشري فقد ظل وحيداً في فترة الثمانينيات إلا إذا استثنينا مجموعة من الكتاب والكاتبات منهم، رجاء عالم ورواية «4/ صفر، 1987م»، وعبدالعزيز الصقعبي ورواية «رائحة الفحم، 1988م»، وحمزة بوقري ورواية «سقيفة الصفا، 1984م»، فهو أكثر الكتاب جودة فنية، لذا فيعتبر كاتب هذه المرحلة بدون منازع.

وأما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة: «التحولات الكبرى»، إذ يرى الباحث أن التحول المؤثر الذي عرفته الروايات السعودية، ظهر بشكل جلي في مرحلة التسعينيات، وبداية الألفية الثالثة، إذ احتلت الرواية في هذه المرحلة مساحة كبيرة في المشهد الأدبي، فعرفت «قدوم أسماء من خارج الكتابة السردية التقليدية

للإسهام في كتابة الرواية مثل تركي الحمد الأكاديمي، وغازي القصيبي الشاعر، ومن حيث تعزز تجارب سردية بشكل أكبر حضوراً مثل روايات عبده خال، وبروز أسماء روائية شابة مثل يوسف المحيمد، ومحمد حسن علوان، وعبدالحفيظ الشمري، وعبدالله التعزي، إضافة إلى ذلك،حضور المرأة بصفتها الروائية مثل رجاء عالم، ونورة الغامدي، وليلى الجهني، ومها الفيصل، ونداء أبو علي، ورجاء الصانع، وبدرية البشر، وأميمة الخميس، وغيرهن»[2].

لقد كانت مرحلة التسعينيات، ولاسيما في أواخرها مرحلة روائية خصبة، شهدت اندفاعاً كبيراً للكُتّاب الأحدث سناً، فتشجعوا على تقديم روايات مهمة على مستوى التطور التقني، ومن بين هؤلاء: عبدالله التعزي وروايته «الحفائر تتنفس، 2001م»، ومحمد حسن علوان وروايته «سقف الكفاية، 2002م»، ويوسف المحيمد وروايته «فخاخ الرائحة، 2003م» وعبدالحفيظ الشمري وروايته «فيضة الرعد، 2002م»، وعبدالله ثابت وروايته «الإرهابي 20، 2005م » وغيرهم.

وقد اختتم المؤلف هذا الفصل بإشارته إلى أن المتابع للرواية السعودية يلاحظ بأنها قد بدأت إصلاحية، وانتهت كاشفة ومتقاطعة مع الواقع، وقد انطلقت توفيقية في رؤيتها، وإصلاحية في رسالتها، بيد أنها كانت أقل حضوراً من الناحية الفنية، وفي لحظة تركيزها على أزمة الفرد، وهواجسه، وبحثها عن فهم تركيبة المجتمع تميزت بتطور فني ملموس.

التجربة النسوية في المشهد الروائي السعودي:

تحت عنوان: «الرواية النسائية وشرط الوجود التاريخي» يتوقف المؤلف ملياً مع التجربة النسائية في المشهد الروائي السعودي، إذ يرى أن قراءة الإنتاج الروائي النسائي في المملكة من خلال شرط التحول التاريخي، يؤكد أن الرواية هي حركة في قلب التاريخي، ولا تندرج خارجه، وبالتالي فإن الدراسة تقتضي فهم أرضية الحركة الاجتماعية الجاذبة، أو الطاردة لعطاء المرأة في سياق تاريخ تطور الرواية السعودية، وقد توصل الباحث إلى أن الروايات النسائية التي صدرت في الستينيات حتى مطلع الثمانينيات الميلادية ليست نتاج البيئة الاجتماعية والتعليمية للمجتمع السعودي، بل نتاج تجارب نسائية فردية تنورت تعليمياً وثقافياً في بيئة خارج المجتمع السعودي، وقد ضرب المؤلف مثالاً برواية «البراءة المفقودة، 1972م» لهند باغفار، ورواية «غداً سيكون الخميس، 1977م»، حيث تدور أحداث الروايتين في بيئتين خارجيتين، غير أن الروايات النسائية التي صدرت في فترة التسعينيات الميلادية، وما بعدها عرفت تغيراً جذرياً، حيث تميزت بعمق المعالجة، والقدرة على الصلة بالواقع اليومي، وهذه الصلة

هي نتاج حركة طبيعية لسياق ثقافي بدأ تشكله في أوائل الستينيات، حيث تم وضع تنوير المرأة في الحسبان، وهذا ما تجلى من خلال مجموعة من الروايات، من بينها رواية «الفردوس اليباب، 1998م» لليلى الجهني، ورواية نورة الغامدي، الموسومة بـ: «وجهة البوصلة، 2002م» لليلى الغامدي، ورواية «بنات الرياض، 2005م» لرجاء الصانع، فالمتأمل في هذه الروايات يستكشف مدى أهمية التكوين الثقافي في توجيه مسار هذه الروايات، وجعلها ذات قيمة داخل السياق الاجتماعي والثقافي.

مضمون الخطاب الروائي:

في الفصل الثاني من الكتاب يُلقي المؤلف الضوء على مضامين الخطاب الروائي، ويرمي الباحث من خلال هذا الفصل إلى الكشف عن أهم المواضيع المهيمنة على التجربة الروائية السعودية، وما لاحظه المؤلف هو أن هناك عناية من قبل مجموعة من الكُتّاب، والكاتبات بعدد من القضايا التي تتسم بالشمولية، كما أن هناك معالجات تميزت بالتفرد في التناول، وبناء الرؤية الإبداعية، ويشير الباحث إلى أنه يجب الإقرار بأن هناك قواسم مشتركة تحدد المنطلقات التي يتخذها الكُتّاب، أو الكاتبات حيال قضية معينة، ومن أبرز الموضوعات التي تكرر ورودها في الرواية السعودية موضوع الآخر، فقد شغل هذا الموضوع حيزاً معقولاً، وقد وجدت الرواية السعودية في هذا الموضوع مادة ثرية للتناول، ولا يمكن الاقتصار في النظر إلى هذا الموضوع، على أساس أنه مجرد مضمون روائي، بل هو مشكلة حضارية كبرى، ويتسم بالديناميكية الفاعلة، نتيجة لعمق التحولات الكبرى التي مر بها المجتمع، ووقع أثرها المباشر على الرواية، ومن أهم الروايات التي تبدى من خلالها هذا الموضوع، رواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية «البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثمن الضحية» لحامد دمنهوري، ويشير المؤلف إلى أن حضور الآخر في هذه الروايات اتسم بالتنوع والاختلاف، والقاسم المشترك بينها هو أن الرؤى تميزت بأنها رؤى قلقة، ولم يقتصر حضور الآخر على هذه الروايات فحسب، بل امتد وتجدد في عدد من الروايات التي ظهرت في الثمانينيات، مثل رواية «غداً أنسى» لأمل شطا، ورواية «السنيورة» لعصام خوفير، و«حالة ضعف» لفؤاد صادق مفتي.

وقد احتل موضوع موقع الرجل حيزاً كبيراً، وموقعاً متميزاً في كتابات الروائيات السعوديات، وذلك في إطار الموضوعات التي شكلت رؤية روائية عميقة الدلالة، إذ يشير المؤلف إلى أن هذا الموضوع أضحى ملازماً للرواية النسائية، ولا يمكن الفكاك منه إلا بتنويعات مختلفة، وهو أحد المحركات الأساسية للمشهد الروائي النسائي، حتى غدت علاقة

المرأة بالرجل خطاباً مهيمناً على منظورات الرواية النسائية، ويشير المؤلف إلى أن حضور الرجل في الرواية النسائية يبدأ من الصفة الفردية للرجل، ليصل إلى الرجل بوصفه المؤسسة أو السلطة، ومن كثرة تكراره خسر مصداقية الطرح الروائي، وخرج من خانة التعبير الفردي إلى خطاب عام طبع معظم الكتابات الروائية النسوية، فقد تميز هذا الموضوع باتخاذه سلبية مسبقة عن الرجل في معظم الروايات.

وأما موضوع العلاقة بين القرية والمدينة، فيرى المؤلف بأنه قد اتسم بنوع من الجدل في الطرح، فانحاز بعض الروائيين للقرية، بينما نظر آخرون للمدينة نظرة طبعتها الواقعية، دون تجاوز القيم المتبدلة، ومن أوائل الذين طرحوا هذه العلاقة إبراهيم الناصر الحميدان في رواية «ثقوب في رداء الليل»، وقد شكل هذا الطرح بداية لهذا الموضوع، وبعد ذلك عرف حضوراً قوياً في الكتابات الروائية في الثمانينيات، ولاسيما في روايات عبدالعزيز مشري، وتميز طرحه بناءً على اختلاف القيم بين القرية والمدينة، حيث إن العائلة في رواية «ثقوب في رداء الليل» تقرر الرجوع إلى القرية، بغرض استعادة قيمها التي ضاعت منها في المدينة، وكذلك الشأن في رواية «سفينة الموتى» لإبراهيم الناصر، فقد صورت الجانب السلبي، ورصدت الوجه المؤلم للمدينة،بالإضافة إلى مجموعة من الروايات عالجت هذه القضية من أبرزها رواية «رعشة الظل» لإبراهيم الناصر، و«القصاص» لعبدالله جمعان، و«الوسمية» لعبدالعزيز المشري. وأغلب روايات المشري ناقشت جدل العلاقة بين القرية والمدينة من منظور وجودي متتبعة أثر التحولات على إنسان القرية ومكانه، وقد طرح عبده الخال موضوع القرية من زاوية مغايرة، وذلك من خلال رواية«الموت يمر من هنا»، وأعاد هذا الطرح في رواية «الطين» التي صدرت سنة: 2002م، وقد عالج عبده الخال هذا الموضوع من خلال أعماله التي حضرت فيها القرية مركزاً على الجوانب السلبية،كما تفرد في توظيفه للقرية توظيفاً جمالياً.

بالإضافة لمجموعة من الروايات التي جسدت القرية بطريقة محايدة بعيدة عن البحث في جدليتها مع المدينة، ومن بين هذه الروايات «الحزام» لأحمد أبو دهمان، و«فيضة الرعد» لعبدالحفيظ الشمري، و«أنثى تشطر القبيلة» لإبراهيم شحبي. وفي الختام أشار المؤلف إلى أن اللافت للانتباه في هذه الموضوعات «أنها تحمل بنية ثنائية ضدية، فموضوع الآخر يستدعي الأنا بكل مشكلاتها الإنسانية، والفلسفية، والمعرفية. أما موضوع موقع الرجل في الرواية النسائية السعودية، فهو موضوع يقدم على خلفية ثنائية الحضور والغياب. فهما قطبان لا يجتمعان. ففي المتخيل الروائي استطاعت المرأة تغييب الرجل لصالح كينونتها الوجودية، أما جدل العلاقة بين القرية والمدينة فهو جدل على خلفية صراع القرية التي عكست أثر التحولات على الإنسان والمكان، فالقرية تتمتع بقيمها الخاصة، لكنها لم

تعد قادرة على تلبية احتياجات إنسانها المادية والمعنوية، ومن هنا ينشأ الصراع بين المحافظة عليها، وبين استجلاب قيم المدينة القائمة على النفعية والاستهلاكية والفردية»(3).

تطور البناء السردي:

في الفصل الأخير من الكتاب تتبع المؤلف تطورات البناء السردي منذ نشأة الرواية السعودية، مُركزاً على مدى استفادة الكتّاب من التقنيات السردية، وتوظيفها لخدمة العمل الروائي، فرصد مختلف القضايا السردية، والتطورات الجمالية لدى الروائيين بناءً على المراحل التي أشار إليها في الفصل الأول، فقد اتسمت الرواية السعودية في البدء بضعف فني طبيعي، وذلك شأن كل بداية التي لا ريب في أنها ستبدأ بتعثر في تجاربها الأولى، ثم إنها شهدت نضجاً فنياً يلمسه القارئ في كتابات المرحلة الثانية، وفي مرحلة التحولات الكبرى شهدت الرواية السعودية طفرة فنية تحسب للمنجز السردي العام، ويقدم الباحث من خلال هذا الفصل مجموعة من التحاليل الهامة، فرأى أن روايات مرحلة النشأة تتقارب من حيث مستواها الفني، فأغلبها عني بالشخصية، وتتابعت فيها الأحداث بناءً على حركة الشخصيات، وتميزت معالم الأمكنة بعدم الفاعلية في تكوين الأحداث، وغلبت عليها الأفكار الموجهة، واتسمت بالجاهزية إلى درجة أن القارئ يحدد مصائر الشخوص مسبقاً.

وفي مرحلة التأسيس، ومن خلال الرواية الأولى «ثمن الضحية» التي استهل بها حامد دمنهوري المشهد الروائي، أجمع النقاد على أنها قد تميزت ببنائها المحكم، وعمقها في المعالجة، إضافة إلى توظيفها الجيد لحركة الزمن في سياق تطور الحكاية، كما اختلفت عن سواها من روايات مرحلة التأسيس بالاعتناء بوصف المكان، وأما رواية «ثقب في رداء الليل» لإبراهيم الناصر، فقد تميزت بمباشرتها في طرح الأفكار والرؤى، ولم تستخدم وسائل وتقنيات الخطاب الروائي، إضافة إلى أنها تعتبر التجربة الأولى للكاتب، ولذا فهي تقترب من الناحية الفنية من روايات البدايات الأولى، وقد توصل المؤلف إلى أن مرحلة التأسيس في الرواية السعودية لم تقدم شيئاً جديداً على مستوى تطور الخطاب الروائي، وظلت المعالجات ضعيفة السردية، واتسمت المواقف المطروحة بالمباشرة، والحماسية، والخطابية. في حين أن المرحلة الأخيرة تشكل أخصب المراحل من حيث التطور السردي الجمالي والمعرفي، ومن حيث نسبة المنشور الروائي.

الهوامش

(1) د.حسن النعمي: الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالمملكة العربية السعودية، ط: 01 ، 1430هـ/2009م، ص: 29.

(2) د.حسن النعمي: الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، ص: 30.

(3) المصدر نفسه، ص: 33.

البنية السردية في أيام العرب

يوم بَعاث نموذجاً

جمال حسين حمّاد

مفتتح :

تكاد تكون الكتابة التاريخية نوعًا أدبيًّا نثريًّا ؛ لاعتماد الكتابة العربية الأولى في مجال التاريخ على الرواية التي وعتْ أحداثًا وقعت ، ثمّ تناقلتها جيلا بعد جيل .

ويرى أحد الدارسين أنه «قد نشأت إحدى مناهج التاريخ من علاقته بالأدب ، فمنذ عصر هيرودت أصبح التاريخ المكتوب شكلا من أشكال التعبير الأدبي الكبرى ، وكثير من المؤرخين الكبار في الماضي كانوا كتابًا متميزين. ولم يبدع المؤرخون بكتابتهم التاريخية أدبًا فقط ، بل إن معرفة التاريخ الذي يكتبونه - بدرجات متختلفة - ضروري لفهم وتقدير الشعر والدراما والرواية والمعمار والفن والموسيقى لأي بلد ولأية فترة تاريخية»(1).

ويشكل « الراوي» عنصرًا مهمًّا في بناء الثقافة العربية ولا سيما التراث ؛ لأن غالب التراث الثقافي العربي يعتمد اعتمادًا وثيقًا على ما نقله الرواة في شتّى معارف هذا التراث ؛ مثل: الحديث الشريف ، اللغة ، الشعر ، والنثر الفني بأنواعه .

وقد بدأت الكتابة التاريخية العربية في وقت مبكّر من تاريخ التأليف التاريخي ، معتمدة على الإخباريين : ناقلي الأخبار والرواة. ووجدنا المؤلفات / المصادر / المراجع الأمهات؛ مثل :

– تاريخ الرسل والأمم والملوك للطبري .
– البداية والنهاية لابن كثير .
– السيرة النبوية لابن هشام .
– وغيرها .

وقد تناقل المؤرخون العرب في مؤلفاتهم الأولى أحداث التاريخ وضمنوها كتبهم وصاغوا ما نقلوه بأسلوب أدبي متأثر بكل أشكال الأدب العربي .

وسوف نتحدث عن البنية السردية في أيام العرب كعنصر نثري فنيّ من خلال هذا البحث.

أيّـــام العرب:

تشكل أيام العرب نوعًا سرديًّا يُحسب من أشكال السرد في التراث النثري العربي ، وأيام العرب بلا شك مجموعة من الأخبار التي توارثناها جيلا بعد جيل ، وجُمِعت ضمن كتب التراث العربي ؛ ككتب التاريخ ، وكتب تاريخ الأدب ، ودواوين الشعراء .

والحقيقة أن أيام العرب مصدر مهم للتعرف على أحوال العرب قبل الإسلام ، ولاسيما الحروب التي دارت بين القبائل بعضها وبعض[2]، ومن هذه الحروب ما يدور في يوم واحد ، ومنها ما يدوم سنين تصل إلى أكثر من أربعين سنة ؛ كحربي البسوس وداحس والغبراء. ومن هذه الأيام استمدّ بعض كبار المؤرخين مادة لتأريخ الحياة العربية قبل الإسلام وبعده ، كما استمدّ دارسو الأدب العربي مادتهم لدراسة نتاج الشعر العربي ، وحياة الشعراء ونتاجهم الشعري[3].

وكانت هناك محاولات جادة لجمع مادة موثّقة عن تلك الأيام ؛ منها محاولات قديمة ؛ مثل: كتاب أيام العرب لأبي عبيدة معمر بن المثنى، وللشمشاطي في كتابه : الأنوار ومحاسن الأشعار ، وهما من الكتب التي خصّصها مؤلفاها لهذا الموضوع . بالإضافة إلى كتب كثيرة اعتمدت على رواية أبي عبيدة ؛ كالأغاني للأصفهاني ، ومجمع الأمثال للميداني ، ونهاية الأرب للنويري ، علاوة على كتب التاريخ ؛ مثل : الكامل في التاريخ لابن الأثير ، والبداية والنهاية لابن كثير ، وتاريخ الطبري وغيرها .

وفي العصر الحديث كانت هناك محاولات جادة من محققي التراث الذين ساهموا بطبيعة الحال في تكوين مادة للدارسين ، فقد ظهر كتاب أيام العرب في الجاهلية ، وكتاب أيام العرب في الإسلام ، وكتاب أيام العرب لأبي عبيدة[4].

وتصوّر أيام العرب جانبًا مهمًّا من حياتهم؛ حيث أظهرت البطولات والانتصارات، وعدّدت فيهم مآثرهم ، وبيّنت فيهم صفاتهم الحميدة ؛ كالشجاعة وإجارة الضعفاء ، وإكرام الضيف ، والإحسان إلى الأسرى، وحفظ الجميل ، فلم يضيِّع العربي عهده ولا وفاءه ؛ بل كانت دعواته عبر أشعاره وخطبه الوفاء بالعهد ، والكرم ، والمؤاخاة مع ذوي الفضل .

وكانت أسباب أيام العرب كثيرة ومتنوعة، منها : بسط السطوة والنفوذ ، والثأر ، والنزاع على المراعي أو مصادر المياه ، وغيرها .

وللمطلع على هذه الأيام لابد أن يظفر بنتاج أدبي متميز بالشعر ، ولذا جاء اهتمام الدارسين بأيام العرب ، ولكن هناك بنى تحسب سرديّة في هذه الأيام ؛ حيث تظهر الحكاية بين متون الأيام ، وتتوافر عناصر السرد كذلك ؛ كالحوار السردي ، والوصف السردي ، وتظهر الشخصيات بأبعادها الاجتماعية والنفسية والجسمية . كما أن وجود الشعر : قصائد/ مقطعات داخل نص اليوم تعدّ من بنية السرد ؛ إن لم تكن خادمة للسرد .

وقد ذكر مؤلفو «أيام العرب في الجاهلية» أن «أيّام العرب».. في أسلوبها القصصي، وبيانها الفني مرآة صافية لأحوال العرب وعاداتهم وأسلوب الحياة الدائرة بينهم، وشأنهم في الحرب والسلم ، والاجتماع والفرقة ، والفداء والأسر ، والنجعة والاستقرار ، ؛ وهي أيضًا مرآة صادقة تظهر فيها فضائلهم وشيمهم ؛ كالدفاع عن الحريم ، والوفاء بالعهد ، والانتصار للعشيرة ، وحماية الجار ، والصبر في القتال ، والصدق عند اللقاء ، ...»(5).

معنى اليوم :

أكثر أيام العرب غارات تقع في يوم واحد وقليلاً ما استمرت المعارك أكثر من يوم واحد ، ولكن بعض الأيام استمرت معاركها إلى عشرات الأعوام مثل أيام داحس والغبراء وأيام البسوس. واشتملت هذه المعارك على عدة أيام مشهورة بين أيام القتال فيها ، وكانت تتخللها فترات من الترقب - قد تطول - بين معركة وأخرى .

وقد افتخر عمرو بن كلثوم التغلبي بأيام قومه :

وَأَيّـــامٍ لَنـــا غُـــرٍّ طِـــوالٍ
عَصَينا المَـلْـكَ فيها أَن نَدينا(6)

فقد قصد الشاعر حروب قومه التي انتصروا فيها ، وفي المعنى نفسه يقول النابغة الذبياني:

وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم
بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ
تُـوُرِّثْـنَ مِـن أَزمـانِ يَـومِ حَليمَةٍ
إِلى اليَومِ قَد جُرِّبنَ كُلَّ التَجارِبِ(7)

ومن شعراء الأوس الشاعر «قيس بن الخطيم» يفتخر بانتصار قومه في يوم «بُعاث»؛ حيث يقول[8]:

إِذا قَصُرَت أَسيافُنا كانَ وَصلُها
خُطانا إِلى أَعدائِنا فَنُضارِبِ
أُجالِدُهُم يَومَ الحَديقَةِ حاسِراً
كَأَنَّ يَدي بِالسَيفِ مِخراقُ لاعِبِ
وَيَومَ بُعاثٍ أَسلَمَتنا سُيوفُنا
إِلى نَسَبٍ في جِذمِ غَسّانَ ثاقِبِ
يُعَرّينَ بيضاً حينَ نَلقى عَدُوَّنا
وَيُغمَدنَ حُمراً ناحِلاتِ المَضارِبِ

لقد اعتاد العرب والمؤرخون أن يسموا الحروب التي وقعت بين العرب «أيام العرب». وهذا استعمال مجازي لكلمة «أيام» ؛ لأن «اليوم» وهو مفرد «الأيام» معروف معناه ، وهو الزمن المحدد الذي يشمل الليل والنهار ، وعلى هذا يكون تعريف السابقين للأيام يقصد إلى «أيام وقائع العرب» وحُذفت كلمة « وقائع» اختصارًا[9].

كانت هناك الموقعة التي تدور بين المتحاربين وتستمرّ يومًا ، فسمّي اليوم باسمها؛ فقيل يوم «الصفقة»، يوم «بعاث»، وهناك موقعة استمرّت يومين متتاليين كيوم الكلاب الثاني ، وهناك «فيف الريح» استمرّت ثلاثة أيّام[10].

كما عني اليوم بأنه «وقت الشدّة»، ومنه قول «محرز بن المكعبر الضبي»[11]:

ظَلَّت ضِباعُ مُجَيرَات يَلُذنَ بِهِم
وَأَلحَمُوهُنَّ منهم أيَّ إِلحَامِ
سَارُوا إِلَينا وهُم صِيدٌ رُؤوسُهم
فَقَد جَعَلنا لهُم يَوماً كأيامِ

ويتسمّى اليوم باسم المكان الذي دارت رحى الحرب عليه ؛ مثل : يوم المشقّر ، يوم فروق، يوم الهباءة . كما يتسمّى اليوم بمن كان السبب في الحرب ؛ كيوم حاطب ، أو يوم سُمير، أو تكثر الأيام وتسمى حربًا؛ كحرب البسوس ، أو حرب داحس والغبراء .

أشهر أيام العرب :

اهتمّ الباحثون القدامى بأيّام العرب، واختلفوا في عددها ؛ فبعض المصادر تشير إلى استحالة حصر أيام العرب في عدد معلوم لكثرتها ، وقد أشار الأصفهاني في كتاب له إلى وجود 1700 يوم ، وأبو عبيدة معمّر بن المثنى في كتابه «الأيّام الكبير» أشار إلى وجود 1200 يوم، وفي كتابه «الأيام الصغير» أشارإلى وجود 75 يومًا[12].

ويقسّم الباحثون أيّام العرب الشهيرة إلى ما يأتي[13]: أيام القحطانيين والعدنانيين ؛ وفيها : أيام القحطانيين فيما بينهم ؛ مثل أيام : البَرَدان ، الكُلاب الأول ، عين أُباغ ، حليمة،

اليَحاميم ، حروب الأوس والخزرج (حرب سُمير / حرب كعب بن عمرو / حرب حاطب/ يوم بُعاث / ، سحبل .

1 – أيام القحطانيين والعدنانيين ؛ وفيها دارت الأيام : طخفة ، أُوارة الأول ، أُوارة الثاني، السُّلاّن ، خَزاز ، الكُلاب الثاني ، فَيْف الريح ، ظَهر الدهناء .

– أيّام ربيعة ، وتشمل أيام ربيعة فيما بينها، وأيامها مع قبيلة تميم .

– أيّام قيس ، وتشمل أيام قيس فيما بينها، وأيامها مع كنانة ، وتميم .

– أيّام ضبة وغيرهم .

– أيّام العرب والفرس، وتشمل: يوم الصفقة ، ويوم ذي قار .

سوف نختار يومًا عربيًّا مهمًّا من أيّام العرب ، تظهر فيه روح الإنسان العربي الحقيقية، وهو يوم بُعاث ، وهو أحد أيام الأوس والخزرج التي دامت أكثر من ستين عامًا .

يــوم بُعــاث(*):

الراوي : فأما السبب في هذا اليوم – وهو يوم بعاث – فيما أخبرني به محمد بن جريرالطبري، قال: حدثنا محمد بن حميد الرازي ، قال: حدثنا سلمة بن الفضل ، عن محمد بن إسحاق ، وأضفت إليه ما ذكره ابن الكلبي عن أبيه ، عن أبي صالح ، عن أبي عبيدة، عن محمد بن عمار بن ياسر، وعن عبد الرحمن بن سليمان بن عبدالله بن حنظلة الغسيل بن أبي عامر الراهب :

أن الأوس كانت استعانت ببني «قريظة» و«النضير»[14]، في حروبهم التي كانت بينهم وبين الخزرج، وبلغ ذلك الخزرج، فبعثت إليهم: **إن الأوس فيما بلغَنا قد استعانت بكم علينا، ولن يُعْجِزْنا أن نستعينَ بأعدادكم وأكثرَ منكم من العرب ، فإن ظَفِرنا بكم فذاكَ ما تكرهون، وإن ظفرتم لم نَنَمْ عن الطلب أبدًا، فتصيروا إلى ما تكرهون، ويشغلكم من شأننا ما أنتم الآن منه خالون، وأسلَمُ لكم من ذلك أن تدَعونا وتخلّوا بيننا وبين إخواننا .**

فلما سمعوا ذلك علموا أنَّه الحق ؛ فأرسلوا إلى الخزرج : **إنه قد كان الذي بلغكم، والتمست الأوسُ نصرَنا ، وما كنا لننصرهم عليكم أبدًا . فقالت لهم الخزرج : فإن كان ذلك فابعثوا إلينا برهائن تكون بين أيدينا .**

فبعثوا إليهم أربعين غلامًا منهم ؛ ففرقهم الخزرج في دُورهم فمكثوا بذلك مدة .

ثم إن « عمرو بن النعمان البياضي «قال لقومه بياضة[15]: إن – أباكم – عامرًا أنزلكم منزل سوء بين سبخة ومفازة[16]. وإنَّه والله لا يمسُّ رأسي غسلٌ حتى أُنزِلَكم منازلَ بني «قريظة» و«النضير» على عَذْب الماء وكريم النخل .

ثم راسلهم [17]: **إمَّا أن تخلوا بيننا وبين دياركم نسكنها ، وإما أن نقتل رُهُنكم**[18].

فهموا[19] أن يخرجوا من ديارهم ، فقال لهم كعب بن أسد القرظي :

يا قوم ، امنعوا دياركم ، وخلوه يقتل الرهن، والله ما هي إلا ليلة يصيب فيها أحدكم امرأته حتى يولد له غلام مثل أحد الرهن .

فاجتمع رأيهم على ذلك[20]، فأرسلوا إلى عمرو «**بألا نسلّم لكم دورَنا، وانظروا الذي عاهدتمونا عليه في رُهُنِنا ، فقوموا لنا به**». فعدا «عمرو بن النعمان» على رُهُنِهم هو ومَنْ أطاعه من «الخزرج»، فقتلوهم ، وأبى «عبدالله بن أُبي» – وكان سيدًا حليمًا – وقال: إن هذا عقوق ومأثم وبغي ؛ فلستُ معينًا عليه ، ولا أحد من قومي[21] أطاعني.

وكان عنده في الرهن «سليم بن أسد القرظي» – وهو جد محمد بن كعب القرظي – فخلَّى عنه ، وأطلق ناس من «الخزرج» نفرًا فلحقوا بأهليهم ، فناوشت «الأوس» «الخزرج» يوم قتل الرهن شيئًا من قتال غير كبير.

واجتمعت «قريظة» و«النضير» إلى «كعب بن أسد»، أخي بني «عمرو بن قريظة»، ثم تآمروا أن يُعينوا «الأوس» على «الخزرج»؛ فبعث إلى «الأوس» بذلك ، ثم أجمعوا عليه، على أن ينزل كل أهل بيت من «النبيت»[21] على بيت من «قريظة» و«النضير» ؛ فنزلوا معهم في دورهم . ثم أرسلوا إلى «النبيت» يأمرونهم بإتيانهم ، وتعاهدوا ألا يسلموهم أبدًا ، وأن يقاتلوا معهم حتى لا يبقى منهم أحد . فجاءتهم «النبيت» فنزلوا مع «قريظة» و«النضير» في بيوتهم ، ثم أرسلوا إلى سائر «الأوس» في الحرب والقيام معهم على «الخزرج» ، فأجابوهم إلى ذلك .

فاجتمع الملأ منهم ، واستحكم أمرهم، وجدُّوا في حربهم ؛ فلما سمعت بذلك «الخزرج»؛ اجتمعوا ، ثم خرجوا ، وفيهم «عمرو بن النعمان البياضي»، و«عمرو بن الجموح السلمي»، حتى جاءوا «عبدالله بن أُبيّ»، وقالوا له: قد كان الذي بلغك من أمر «الأوس» وأمر «قريظة» و«النضير» واجتماعهم على حربنا ، وإنا نرى أن نقاتلهم ، فإن هزمناهم لم يحرز أحد منهم معقله ولا ملجأه حتى لا يبقى منهم أحد .

فلما فرغوا من مقالتهم ؛ قال «عبدالله ابن أبي» خطيبًا ، وقال : **إن هذا بغي منكم على قومكم وعقوق ، ووالله ما أحب أن رِجْلاً**[22] **من جراد ألْفيْناهُم . وقد بلغني أنهم يقولون : هؤلاء قومنا منعونا الحياة أفيمنعوننا الموت ؟ والله إني أرى قومًا لا ينتهون أو يهلكوا عامتكم ، وإني لأخاف إن قاتلوكم أن يُنْصَرُوا عليكم لبغيكم عليهم ، فقاتلوا قومكم كما كنتم تُقاتلونهم ، فإذا وَلَّوا**

فخلُّوا عنهم، فإذا هزموكم فدخلتم أدنى البيوت خلَّوا عنكم.

فقال له «عمرو بن النعمان البياضي»: انتفخ والله سحرك[23] يا أبا الحارث حين بلغك حِلْف «الأوس» «قريظة» و«النضير» .

فقال عبدالله : والله لا حضرتكم أبدًا ، ولا أحد أطاعني أبدًا ، ولكأني أنظر إليك قتيلاً تحملك أربعة في عباء[24] .

وتابع «عبدَالله بنَ أُبـي» رجــالٌ من «الخزرج»، واجتمع كلام «الخزرج» على أن رأّسوا عليهم «عمرو بن النعمان البياضي»، وولَّوه أمر حربهم ، ولبث «الأوس» و«الخزرج» أربعين ليلة يتصنَّعون للحرب[25]، ويجمع بعضهم لبعض ، ويرسلون إلى حُلفائهم من قبائل العرب ، فأرسلت «الخزرج» إلى «جهينة» و«أشجع»، فكان الذي ذهب إلى «أشجع» «ثابت بن قيس بن شماس»، فأجابوه ، وأقبلوا إليهم، وأقبلت «جهينة» إليهم أيضًا .

وأرسلت «الأوس» إلى «مزينة»، وذهب «حضير الكتائب الأشهلي» إلى «أبي قيس بن الأسلت»[26]، فأمره أن يجمع له «أوس الله»، فجمعهم له «أبو قيس»، فقام حضير ، فاعتمد على قَوسِه ، وعليه نَمِرَة[27] تشفُّ عن عورته، فحرّضهم ، وأمرهم بالجِدِّ في حربهم ، وذكر ما صنعت بهم «الخزرج» من إخراج «النبيت»، وإذلال مَنْ تخلَّف من سائر الأوس ، في كلام كثير .

فجعل كلما ذكر ما صنعت بهم «الخزرج» وما ركبوه منهم يستشيط ويحمى،[28] ، فأجابته أوس الله بالذي يجب من النصرة والموازرة والجد في الحرب .

قال هشام : فحدثني عبدالمجيد بن أبي عيسى ، عن خير، عن أشياخ من قومه : أن الأوس اجتمعت يومئذ إلى «حضير» بموضع يقال له «الجباة»، فأجالوا الرأي ؛ فقالوا: إن ظفرنا بالخزرج لم نبق منهم أحدًا، ولم نقاتلهم كما كنا نقاتلهم .

فقال حضير: يا معشر الأوس ؛ ما سُمِّيتم الأوس إلا لأنكم تؤوسون الأمور الواسعة[29] .

ثم قال:

يـا قـوم قـد أصـبحـتم دوارًا

لَمعـشَـرٍ قـد قُـتـلـوا الخـيـارًا

يوشِكُ أن يَسْتأْصِلوا الدِّيارًا

قال (الراوي) : ولما اجتمعت (الأوس) بـ «الجباة» طرحوا بين أيديهم تمرًا ، وجعلوا يأكلون ، و«حضير الكتائب» جالس ، وعليه بردة له قد اشتمل بها الصَّمَّاء[30]، وما يأكل معهم ، ولا يدنو إلى التمر غضبًا وحنقًا .

فقال: يا قوم، اعقدوا لـ «أبي قيس بن الأسلت».

فقال لهم «أبو قيس»: لا أقبلُ ذلك ؛ فإنِّي لم أُرأَّس على قوم في حرب قط ؛ إلا هزموا وتشاءموا برياستي.

ثم جاءتهم «أوس مناة»، وجدُّوا في الموازرة والمظاهرة. وقدمت مزينة على الأوس، فانطلق «حضير» و«أبو عامر الراهب بن صيفي» إلى «أبي قيس بن الأسلت»، فقالا: قد جاءتنا مزينة، واجتمع إلينا من أهل «يثرب» ما لا قِبَل لـ «الخزرج» به، فما الرأي إن نحن ظهرنا عليهم: الإنجاز أم البقية ؟

فقال «أبو قيس»: البقية.

فقال «أبو عامر»: والله لوددت أن مكانهم ثعلبًا ضباحًا.

فقال «أبو قيس»: اقتلوهم حتى يقولوا: بزا بزا – كلمة كانوا يقولونها إذا غلبوا – فتشاجروا في ذلك، وأقسم «حضير» ألا يشرب الخمر أو يظهر ويهدم مزاحمًا: أطم «عبدالله ابن أُبي».

فلبثوا شهرين يعدون ويستعدون.

وكان اللقاء بـ «بُعاث»(31) وحشد الحيّان، فلم يتخلَّف عنهم إلا من لا ذكر له. ولم يكونوا حشدوا قبل ذلك في يوم التقوا فيه، فلما رأت «الأوس» «الخزرج» أعظموهم، وقالوا لـ «حضير»: يا أبا أسيد، لو حاجزت القوم، وبعثت إلى من تخلَّف من حُلفائك من «مزينة».

فطرح قوسًا كانت في يده، ثم قال: أنتظر «مزينة»، وقد نظر إليّ القوم ونظرت إليهم! الموت قبل ذلك.

ثم حمل وحملوا، فاقتتلوا قتالاً شديدًا، فانهزمت «الأوس» حين وجدوا مسّ السِّلاح، فولَّوا مصعدين في «حرّة قورى»(32)، نحو «العريض»(33)، وذلك وجه طريق «نجد».

فنزل «حضير»، وصاحت بهم «الخزرج»: أين الفرار ؟

فلمّا سمع «حُضير» طعن بِسنان رُمحه فخذه، ونزل وصاح: واعقراه! والله لا أريم حتى أُقتل، فإن شئتم يا معشر الأوس أن تسلموني فافعلوا.

فتعطَّفت عليه «الأوس»، وقام على رأسه غلامان من بني «عبد الأشهل»، يقال لهما: محمود ولبيد – ابنا خليفة بن ثعلبة – وهما يومئذ معرسان(34) ذوا بطش، فجعلا يرتجزان ويقولان:

أي غـــلامي مـلـك تـــرانا

في الحرب إذا دارتْ بنا رَحانا

وعدّد النـاس لنا مكانـا

فقاتلا – أي الغلامان – حتى قتلا ، وأقبل سهم حتى أصاب «عمرو بن النعمان البياضي»: رأس «الخزرج»، فقتله ، لا يدرى من رمى به، إلا أن بني قريظة تزعم أنه سهم رجل يقال له «أبو لبابة»، فقتله .

فبينا «عبدالله بن أُبيّ» يتردد على بغلة له قريبًا من بُعاث ، يتحسس أخبار القوم ، إذ طلع عليه بعمرو بن النعمان ميتًا في عباءة ، يحمله أربعة إلى داره .

فلما «رآه عبدالله بن أُبي» قال : من هذا؟

قالوا : عمرو بن النعمان.

قال: ذق وبال العقوق .

ثم انهزمت الخزرج ، ووضعت «الأوس» فيهم السلاح ، وصاح صائح : يامعشر «الأوس» ، اسجحوا[35]، ولا تهلكوا إخوتكم . فجوارهم خيرٌ من جوار الثعالب.

فتناهت «الأوس»، وكفّت عن سلبهم بعد إثخان فيهم ، وسلبتهم «قريظة» و«النضير»، وحملت «الأوس» «حُضيرًا» من الجراح التي به ، وهم يرتجزون حوله ويقولون :

كتيبة زينها مولاها

لا كهلها هدٌّ ولا فتاها

وجعلت «الأوس» تحرق على «الخزرج» نخلَها ودورَها ؛ فخرج « سعد بن معاذ الأشهلي»[36] حتى وقف على باب «بني سلمة»، وأجارهم وأموالهم جزاءً لهم بيوم الرعل – وكان لـ «لخزرج» على «الأوس» يوم يقال له يوم «مغلس ومضرس» – وكان «سعد بن معاذ» حمل يومئذ جريحًا إلى «عمرو بن الجموح الخزرجي»، فمَنَّ عليه وأجاره وأخاه يوم «رَعْل» ، وهو على «الأوس»، من القطع والحرق ، فكافأه «سعد» بمثل ذلك في يوم «بُعاث».

وأقسم «كعب بن أسد القرظي»[37] ليُذِلَّن «عبدالله بن أبيّ» ، وليحلقَنَّ رأسه تحت حصنه «مُزاحم».

فناداه كعب : انزل يا عدو الله .

فقال له عبدالله : أنشدك الله وما خذلت عنكم[38] .

فسأل عما قال، فوجده حقًّا ، فرجع عنه.

وخرج «حضير الكتائب» و«أبو عامر الراهب» حتى أتيا «أبا قيس بن الأسلت» بعد الهزيمة ، فقال له «حضير» : يا أبا قيس ؛ إن رأيت أن نأتي «الخزرج» قصرًا قصرًا ودارًا دارًا ، نقتل ونهدم ، حتى لا يبقى منهم أحد!

فقال أبو قيس: والله لا نفعل ذلك .

فغضب «حضير»، وقال : ما سميتم الأوس إلا لأنكم تؤوسون الأمر أوسًا . ولو ظفرت منا الخزرج بمثلها ما أقالوناها .

ثم انصرف إلى الأوس، فأمرهم بالرجوع إلى ديارهم.

وكان حضير جرح يومئذ جراحة شديدة، فذهب به «كليب بن صيفي بن عبد الأشهل» إلى منزله في «بني أمية بن زيد»، فلبث عنده أيامًا ثم مات من الجراحة التي كانت به، فقبره اليوم في «بني أمية بن زيد».

وكان يهودي أعمى من «بني قريظة» يومئذ في أطم من آطامهم، فقال لابنة له: أشرفي على الأطم، فانظري ما فعل القوم، فأشرفت .

فقالت : أسمع الصوت قد ارتفع في أعلى «قورى»، وأسمع قائلاً يقول : «اضربوا يا آل الخزرج».

فقال: الدولة – إذًا – على الأوس، لا خير في البقاء. ثم قال: ماذا تسمعين ؟

قالت: أسمع رجالاً يقولون : «يا آل الأوس»، ورجالاً يقولون: «يا آل الخزرج» .

قال : الآن حمي القتال .

ثم لبث ساعة، ثم قال: أشرفي فاسمعي، فأشرفت.

فقالت: اسمع قومًا يقولون : «نحن بنو صخرة أصحاب الرَّعل».

قال : تلك « بنو عبد الأشهل» ، فظفرت والله «الأوس» – وصخرة أمهم بنت مرة بن ظفر أم بني عبد الأشهل – ثم وثب فرحًا نحو باب الأطم فضرب رأسه بحلق بابه، وكان من حجارة

فسقط فمات .

وقال خفاف بن ندبة، يرثي حضير الكتائب – وكان نديمه وصديقه –:

لو أن المنايا حدن عن ذي مهابة

لهبن حضيراً يوم أغلق واقما

أطاف به حتى إذا الليل جنّه

تبوأ منه منزلاً متناعما

التحليل البناء السردي ليوم «بُعاث»:

تعتمد البنية السردية لهذا اليوم على وجود عناصر سردية مهمة منها :

1 – **الراوي : أبو الفرج الأصفهاني** ؛ وهو صاحب كتاب الأغاني، وذكر بعض العلماء أنّ له كتابًا صنّفه عن أيام العرب .

وطبيعة كتب التراث ونصوصها تعتمد على وجود الراوي الذي ينقل النصّ ، وبطبيعة الحال يعتمد الرواة على أسانيد – جمع سند –

يرتكنون عليهم ، أو يكونون المرجعية / المصدر الذي ينقلون عنه الخبر / النص .

وقد نقل الأصفهاني عن أسانيد ؛ مثل :

- أخبرني محمد بن جرير الطبري ،
- قال : حدثنا محمد بن حميد الرازي ،
- قال : حدثنا سلمة بن الفضل ،
- عن محمد بن إسحاق ،

وأضاف إليه ما ذكره ابن الكلبي عن أبيه، عن أبي صالح ، عن أبي عبيدة ، عن محمد ابن عمار بن ياسر، وعن عبدالرحمن بن سليمان ابن عبدالله بن حنظلة الغسيل ابن أبي عامر الراهب.

وكما رأينا أنّ الراوي يعتمد على خبر / متن منقول عن «محمد بن جرير الطبري» الذي نقل هو عن غيره من المُحدّثين : محمد بن حميد الرازي ، وغيره .

ومعنى هذا أن المخبر / الراوي ، يريد أن يعتمد على مرجعية في نقله المضمون / المتن السردي ليوم «بُعاث».

ثم يُضيف الراوي ، أنه أسند روايته / أو أسانيد آخرين ، لكي يؤكد لنا أن مرجعيته متنوّعة لكثرة مَنْ نقل عنهم .

وقد يقال : إن الراوي حين يعتمد على أسانيد في نقله ؛ إنما يريد أن يرفع عن كاهلة مسؤولية ما يرويه .

وعلينا أن نلاحظ أن آخر من اعتمد الأصفهاني في النقل عنهم: «عبدالرحمن ابن سليمان بن عبدالله بن حنظلة الغسيل ابن أبي عامر الراهب» ، وهو حفيد أحد القادة الذين عايشوا أحداث يوم «بُعاث»: أبي عامر الراهب، الذي شارك «حضير الكتائب» الذي قاد الأوس ضد الخزرج .

ومعنى هذا أن الراوي / الأصفهاني ، تحرّى الدقة / المصداقية في نقل الخبر / أحداث اليوم .

2 - **ترتيب الأحداث** :

دارت أحداث اليوم في شكل قصصي / سردي ، على التتابع الآتي :

- طلب الأوس عون بني قريظة والنضير .
- احتفاظ الخزرج برهائن من بني قريظة والنضير.
- الغدر بالرهائن .
- اجتماع بني قريظة والنضير على معاونة الأوس على الخزرج .
- بنو قريظة والنضير يؤوون النبيت في دورهم.
- مشاورة الخزرج عبد الله بن أُبيَ في حرب الأوس ، وتحذيره لهم .
- تولية الخزرج عمرو بن النعمان البياضي أمر حربهم .

- حضير الكتائب يحرض الأوس على القتال .
- حشد القوات .
- فرار الأوس من المعركة .
- الخزرج يعيرون الأوس .
- مقتل عمرو بن النعمان البياضي .
- انهزام الخزرج .
- قريظة والنضير تسلبان الخزرج .
- تحريق الأوس نخل الخزرج ودورهم .
- أبو قيس بن الأسلت لا يوافق على هدم دور الخزرج
- موت حضير من جروحه .

وهذه الأحداث متتابعة بشكل سردي / حكائي ، كل حدث يؤدي إلى الآخر :

حدث (1) ——— > حدث (2) ——— >
حدث (3) ——— > ...... (نهاية الأحداث)

واعتمد سرد الأحداث على الراوي وهو معروف من خلال اعتماد الأصفهاني عليه ، ولوحظ من خلال سرد أحداث اليوم أن الراوي كان يتدخل أحيانًا ؛ ليلحق بالنص السردي أشياء لم تكن بالنص؛ ومن ذلك تدخل الراوي لشرح بعض المفردات ؛ مثل :

- **قول أبي قيس بن الأسلت : اقتلوهم حتى يقولوا: بزا بزا .**

وهنا يتدخّل الراوي ليفسر كلمة : «بزا بزا»، ويقول عنها : كلمة كانوا يقولونها إذا غلبوا. وتدخّل الراوي – هنا – راجع إلى ميله الشرح والتفصيل لبعض المعاني .

كما تدخّل الراوي ليبيّن نسبًا من الأنساب ؛ وكان شغل الرواة الشاغل ، النسب والأنساب وقد شكّلت هذه الأنساب همًّا كبيرًا عند الرواة ، وبعض ممن يهتمون بالنسب .

ومن هذا النوع من تدخلات الراوي ؛ ما جاء في قول اليهودي : تلك بنو عبد الأشهل، فظفرت والله الأوس .

وهنا يتدخل الراوي بقوله : «**وصخرة أمهم بنت مرة بن ظفر أم بني عبد الأشهل**».

أو يتدخّل الراوي لتوضيح موقف/ حدث داخل النص السردي ، أو يشرح / يبرر ؛ فعلى سبيل المثال ، كان تدخّل السارد / الراوي؛ لتبرير موقف «سعد بن معاذ النهشلي» من عدم مشاركته قومه الأوس في التحريق والهدم ، بعد انتصارهم على الخزرج ؛ حيث يقول : « وجعلت «الأوس» تحرق على « الخزرج» نخلَها ودورَها؛ فخرج «سعد بن معاذ الأشهلي» حتى وقف على باب «بني سلمة»، وأجارهم وأموالهم جزاءً لهم بيوم الرعل – **وكان لـ «الخزرج» على «الأوس» يوم يقال له يوم «مغلس ومضرس» – وكان «سعد بن معاذ» حمل يومئذ جريحًا إلى «عمرو بن الجموح الخزرجي»**،

فمَنَّ عليه وأجاره وأخاه يوم «رَعْل» ، وهو على «الأوس» – من القطع والحرق، فكافأه «سعد» بمثل ذلك في يوم « بُعاث» .

وما نقرأه ههنا بين (– … –) هو تدخل من الراواي يبرر به مكافأة «سعد بن معاذ الأشهلي» للخزرج .

وربّما يكون هذا التبرير نوعًا من الاسترجاع Analepsis ؛ وهو : «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهن»(39).

والراوي بهذا الاسترجاع السابق، يستعيد / يُحيي حدثًا سابقًا ؛ ليبرر موقف «سعد بن معاذ الأشهلي» من الخزرج .

حدث (1) ——— > حدث (2) ——— >…
أحداث … [توقف : <— استرجاع] …
[استكمال السرد] ——— >…

وهناك ملاحظة مهمة في بنية السرد في هذا اليوم «بُعاث»؛ وهي مرتبطة بتوزيع الأحداث على طرفي الصراع السردي / الدرامي؛ حيث نرى الأحداث موزعة بنسب يتفوّق فيها الأوس وحلفاؤهم على نسبة ذِكر الخزرج ؛ فعدد مرات ذكر الأحداث التي ارتبطت بالأوس (27 مرة) والأحداث التي ارتبطت بالخزرج (29 مرة) ، ولو أضفنا تكرارت ذكر «بني قريظة والنضير» وهو (تسع مرات)؛ ومعنى هذا أنّ عدد تكرارات الأوس قد تفوّق على الخزرج .

وليس معنى هذا الإحصاء دليلا على تفوّق الأوس على الخزرج ؛ بل إن هناك عوامل حققت النصر للأوس على الخزرج، منها مؤازرة اليهود للأوس، والقيادة العسكرية للقائد «حضير الكتائب»، واستبسال الأوسيين بكل فروع القبيلة ، في مقابل مقتل قائد الخزرجيين «عمرو بن النعمان البياضي» ، وانشقاق بعض الخزرجيين على أنفسهم ، مثل موقف «عبدالله ابن أُبي» وعدم مساندته لعمرو البياضي .

ويذكر في هذا المجال أن الحرب بين الطرفين تطلّبت الإعداد والاستعداد ، فكان من ذلك وجود المفاوضات التي دارت بين أحلاف الأوس (بني قريظة والنضير) والخزرج ، عن طريق المراسلات التي أخذت التهديد عنصرًا أساسيًّا من الخزرج. ونتج عن هذا التهديد استسلام الأحلاف لمطالب الخزرج (الرهائن)، ثمّ التمادي الخزرجي في طلب حدائق الأحلاف، وطردهم عنها ، ممّا زاد من حُنقهم تجاه الخزرج ، وهو الذي دفعهم لاستكمال مؤازرتهم للأوس ، بل كان منهم التمادي في عدوانهم تجاه الخزرج من تحريق وتدمير .

كما بيّن السرد طبيعة تحالف عناصر الأوس بعضهم مع بعض ، في مقابل خروج

بعض عناصر الخزرج (عبدالله بن أُبي على عمرو البياضي) .

ومن الواضح أن سرد هذا اليوم لم يوضح الأسلحة المستخدمة من خلال طرفي النزاع: الأوس والخزرج ، اللهم ذكر الرمح الذي جرح «حضير الكتائب» به نفسه ليحفز أهله من الأوس، وتعبير الراوي «فأعملوا فيهم السيوف».

3 – **الحـــوار** :

ارتبط الحوار بطبيعة الأحداث ، وقد اعتمد على الصوت الخطابي المرتفع ؛ ليبيّن مدى الشحن العاطفي تجاه طرفي الصراع : الأوس والخزرج ، وإن اختلفت طبيعة الشحن من فريق لآخر .

– **طبيعة الحوار الخزرجي** :

«.. وقالوا (أي نفر من الخزرج لعبد الله بن أُبيّ) : قد كان الذي بلغك من أمر الأوس وأمر قريظة والنضير واجتماعهم على حربنا ، وإنا نرى أن نقاتلهم ، فإن هزمناهم لم يحرز أحد منهم معقله ولا ملجأه حتى لا يبقى منهم أحد.

قال عبدالله بن أبيّ خطيبًا وقال : إن هذا بغي منكم على قومكم وعقوق ، ووالله ما أحب أن رجلاً من جراد لقيناهم . وقد بلغني أنهم يقولون : هؤلاء قومنا منعونا الحياة أفيمنعوننا الموت! والله إني أرى قومًا لا ينتهون أو يهلكوا عامتكم ، وإني لأخاف إن قاتلوكم أن ينصروا عليكم لبغيكم عليهم ، فقاتلوا قومكم كما كنتم تقاتلونهم ، فإذا ولوا فخلوا عنهم ، فإذا هزموكم فدخلتم أدنى البيوت خلوا عنكم .

فقال له عمرو بن النعمان : انتفخ والله سحرك يا أبا الحارث ، حين بلغك حلف الأوس قريظة والنضير!

فقال عبد الله : والله لا حضرتكم أبدًا ، ولا أحد أطاعني أبدًا ، ولكأني أنظر إليك قتيلاً تحملك أربعة في عباءة».

اعتمد الحوار على عرض (نفر من الخزرج [المتكلم الأول]) ما حدث من تحالف الأوس مع اليهود ، والردّ بخطبة عبد الله بن أُبي [المتكلم الثاني] ، ثم الردّ المتهكم من عمرو البياضي [المتكلم الأول] ، ثم نهاية الحوار بكلام يفيد انسحاب [المتكلم الثاني].

متكلم (1) ———> متكلم (2) ———>

متكلم (1) ———> متكلم (2) 1———

وهو حوار قصير لم يدم إلا قليلا ، وقد تميز الحوار بالصوت العالي / الخطابي .

– **طبيعة الحوار الأوسي** :

لم يكن حوار الأوس فيما بينهم يقل عنفًا عن الخزرج ؛ حيث امتلأت كلمات المتحاورين بالحماس وشحن العواطف بالحرب والقتال .

وارتبط الحوار بهذه النوعية من الحماس وإثارة الحضور ، بما يطمئن من الاستعداد والتأهب بالمقاتلين من ابناء القبيلة (الأوس) والأحلاف (من بني قريظة والنضير).

ثم جاءتهم «أوس مناة»، وجدُّوا في الموازرة والمظاهرة . وقدمت مزينة على الأوس، فانطلق «حضير» و«أبو عامر الراهب بن صيفي» إلى «أبي قيس بن الأسلت»، فقالا :

– قد جاءتنا مزينة ، واجتمع إلينا من أهل «يثرب» ما لا قِبَل لـ «لخزرج» به ، فما الرأي إن نحن ظهرنا عليهم : الإنجاز أم البقية ؟

– فقال «أبو قيس»: البقية .

– فقال « أبو عامر»: والله لوددت أن مكانهم ثعلبًا ضباحًا .

– فقال «أبو قيس»: اقتلوهم حتى يقولوا: بزا بزا .

ونلاحظ أن الحوار اعتمد في بدايته على الحوار البسيط سؤال ثم جواب:

[الإنجاز أم البقية ؟ + البقية] . والسؤال فيه تخيير ، والإجابة تكون بالتعين (البقية) .

ثم استمرّ الحوار مثيرًا للحماس ودافعًا للقتال ؛ ليوافق طبيعة حال التأهب والاستعداد للحرب ، فكان باقي الحوار موافقًا للحالة ؛ حيث نرى امتدادًا في الكلام بين أبي عامر وأبي قيس .

متكلم (1) ———> متكلم (2) ———>

متكلم (1) ———> متكلم (2) 1 ———

هذا على العكس مما رأيناه عند الخزرج وطبيعة الخلاف في مقابل طبيعة الاتفاق عند الأوس.

تداخل أشكال أدبية في بنية السرد :

تداخلت بعض الأنواع الأدبية : النثرية والشعرية في مضمون النص السردي «يوم بُعاث»؛ حيث اجتمعت أشكال أدبية كالرسالة والخطابة والشعر (الرجز) في البناء الفني/ السردي ، ولم تكن هذه الأشكال مُقحمة ؛ بل كانت ضمن نسيج السرد ، داخل الحكاية .

– الرســالة :

اعتمد البناء السردي على شكل الرسالة ليوم «بُعاث»، والرسالة هنا من النوع الشفاهي لا التحريري، والرسالة كما هو معروف «نقل مضمون معين من طرف المرسل إلى طرف المستقبل»(40).

وكانت عملية المراسلة بين طرفين : الخزرج وأحلاف الأوس ، ودارت على النحو الآتي :

مرسل Sender ———> رسالة Message ———> مستقبل Receiver

ثم حدث ما يُسمّى برجع الصدى Feed back حيث ردّ الطرف الثاني/ المستقبل ، وتحوّل إلى طرف أول / مرسل .

فقد أرسلت الخزرج (المرسل Sender) إلى أحلاف الأوس من بني قريظة والنضير (Receiver) رسالة تهديد فيها :

«إن الأوس فيما بلغنا قد استعانت بكم علينا ، ولن يعجزنا أن نستعين بأعدادكم وأكثر منكم من العرب ، فإن ظفرنا بكم فذاك ما تكرهون ، وإن ظفرتم لم ننم عن الطلب أبداً، فتصيروا إلى ما تكرهون ، ويشغلكم من شأننا ما أنتم الآن منه خالون ، وأسلم لكم من ذلك أن تدعونا وتخلوا بيننا وبين إخواننا».

ثم تغيرت عملية المراسلة ؛ فأصبح الأحلاف مرسلا ، والخزرج مستقبلا ، وأيّد الأحلاف صدق مزاعم الخزرج من كون الأوس طلبوا المؤازرة ، فكان المضمون :

«إنه قد كان الذي بلغكم ، والتمست الأوس نصرنا ، وما كنا لننصرهم عليكم أبدًا».

ثم أعاد الخزرج المراسلة من جديد ، وجاء نص الرسالة :

«فإن كان ذلك فابعثوا إلينا برهائن تكون بين أيدينا».

على أن هذا الشكل من الرسائل / الشفوية ، قد اتخذ وسيلته في نقل المضمون بين طرفين متباعدين وليس متواجهين ، فاحتمل أن يكون نوعًا من الحوار البعيد بين طرفين ليسا قريبين.

- **الخطــابة:**

واعتمدت البنية السردية ليوم «بُعاث» على شكل الخطابة ، من خلال حوار المتحدثين؛ وغالبًا قادة الفريقين المتصارعين: الأوس والخزرج، وكأن الواحد منهما يتحدث إلى جمع كبير من الناس .

وقد صرّح الراوي بأن المتحدث يخطب أو لا يذكر كلمة (خطيبًا) في معرض ذكر الحوار؛ فعلى سبيل المثال يقول :

ثم إن عمرو بن النعمان البياضي قال لقومه بياضة :

«إن عامرًا أنزلكم منزل سوء بين سبخة ومفازة ، وإنه والله لا يمسُّ رأسي غسلٌ حتى أنزلكم منازل بني قريظة والنضير على عذب الماء وكريم النخل».

فمقولة «عمرو البياضي» خطابة بسيطة ابتعدت عن الاستهلال الخطابي المعروف في الخطابة التقليدية ، إلا أن ما تبقى من النص الدالّ على تحريض الخزرج ؛ لقتال بني قريظة والنضير، يكفي للتدليل على أن النص خطابي/ غير مباشر .

وقد صرّح الراوي بأن المتحدث (خطيب) في موقف «عبد الله بن أُبيّ» من تأهب الخزرج لقتال الأوس :

قال عبدالله بن أبي خطيبًا وقال: **إن هذا بغي منكم على قومكم وعقوق، ووالله ما أحب أن رجلاً من جراد لقيناهم . وقد بلغني أنهم يقولون: هؤلاء قومنا منعونا الحياة أفيمنعوننا الموت! والله إني أرى قومًا لا ينتهون أو يهلكوا عامتكم ، وإني لأخاف إن قاتلوكم أن ينصروا عليكم لبغيكم عليهم ، فقاتلوا قومكم كما كنتم تقاتلونهم ، فإذا ولوا فخلوا عنهم ، فإذا هزموكم فدخلتم أدنى البيوت خلوا عنكم .**

إن النص ههنا تتضح فيه وسائل الخطابة الشكلية : الاستهلال **إن هذا بغي منكم على قومكم وعقوق** ؛ وهي جملة مثيرة تجتذب عقول الخزرج وعواطفهم ، وتشعرهم بمدى الجُرم الذي هم عليه مقبلون .

ثم بدأ الخطيب يؤيد فكرته بأن الأوس (قومنا) – إشارة إلى القرابة والرحم – قادرون أيضًا على القتال .

ثم يقدم مثيرًا آخر – بعد القسم – أنه يعلم أن قومًا ؛ وهي كلمة نكرة تثير الفزع ؛ لأن ما بعدها يوضحها (لا ينتهون / يهلكوا عامتهم) وقد قصد الأوس ، كما أراد إثناء قومه عن الاستمرار في الحرب ؛ بإظهار خوفه عليهم .

وهذا التعبير كان له أثر في انفعال «عمرو البياضي» زعيم الخزرج آنذاك فقد اتهمه بالجبن والخوف من الأوس (انتفخ سحرك يا أبا الحارث).

وفي الجانب الأوسي لم نعدم أسلوب الخطابة في حوارهم ، وكان منهم حضير الكتائب زعيمهم الذي قادهم للنصر بخطابته وأفعاله .

فقال حضير: يا معشر الأوس ؛ ما سميتم الأوس إلا لأنكم تؤوسون الأمور الواسعة . ثم قال:

يـا قـوم قـد أصـبحـتم دوارًا

لمعشر قـد قـتلـوا الخـيـارًا

يوشك أن يستأصلوا الديارًا

– الشـــعر:

لا ننسى أن الشعر ديوان العرب الذي صور حياتهم ، وعبّر عن آمالهم وآلامهم .

ولا ننسى أن الشعر كان يسيل على ألسنة العرب القدامى فتشابه مع الكلام العادي الذي يتحدثون به شتى موضوعاتهم .

وقد سال الشعر على ألسنة الأوس تحديدًا في معرض الكلام مثلما رأينا في كلام «حضير الكتائب» في تعريفه لمعنى الأوس ، وهو يحرض قومه :

يـا قـوم قـد أصـبحـتم دوارًا

لمعشر قـد قـتلـوا الخـيـارًا

يوشك أن يستأصلوا الديارًا

كما ارتجز القوم في موضع آخر ؛ من ذلك قول الغلامين ابني خليفة بن ثعلبة الحامي حضير الكتائب بعد إصابته :

أي غـلامـي مـلـك تـرانـا

في الحرب إذا دارتْ بنا رَحانا

وعدّد الناس لنا مكانا

وكذلك ارتجاز الأوس لحفز الهمم وتحميسًا للقتال في قولهم :

كـتـيـبـة زيـنـهـا مـولاهـا

لا كـهـلـهـا هـدٌّ ولا فـتـاهـا

وهذا الرجز يشكل نوعًا من المفردات اللغوية الداخلة في بنية الأسلوب السردي لأيام العرب وحروبهم الكبرى .

وهناك قصائد شعرية طويلة ارتبطت بهذا اليوم ؛ منها ما رثى به «خفافُ بن ندبة» «حُضيرَ الكتائب»:

لو أن المنايا حدن عن ذي مهابة

لهبن حضيرًا يوم أغلق واقما

أطـاف به حتى إذا الليل جنّه

تبـوأ منه منـزلاً متناعما

كما كانت هناك احتفالات الأوسيين بانتصارهم في هذا اليوم ، وكان منه شعر «قيس بن الخطيم»:

ويـوم بُـعاثٍ أَسلَمتنا سيوفُنا

إلى نَسَب من جَـذْمِ غسانَ ثاقب

– **القصـةالقصيـرة:**

لم يكن عجيبًا أن يحتوي يوم «بُعاث» وهو في إطار قصصي قصة قصيرة ليهودي أعمى يتابع أحداث «بُعاث»، وقد قامت البنية السردية على الوصف والحوار :

«وكان يهودي أعمى من بني قريظة يومئذ في أطم من آطامهم ، فقال لابنة له: أشرفي على الأطم، فانظري ما فعل القوم، فأشرفت .

فقالت: أسمع الصوت قد ارتفع في أعلى قورى، وأسمع قائلاً يقول : «اضربوا يا آل الخزرج».

فقال: الدولة – إذًا – على الأوس ، لا خير في البقاء. ثم قال: ماذا تسمعين؟

قالت: أسمع رجالاً يقولون : «يا آل الأوس»، ورجالاً يقولون: «يا آل الخزرج» .

قال : الآن حمي القتال .

ثم لبث ساعة، ثم قال : أشرفي فاسمعي، فأشرفت.

فقالت: اسمع قومًا يقولون : «نحن بنو صخرة أصحاب الرعل».

قال : تلك بنو عبد الأشهل ، فظفرت والله الأوس – وصخرة أمهم بنت مرة بن

ظفر أم بني عبد الأشهل – ثم وثب فرحًا نحو باب الأطم فضرب رأسه بحلق بابه ، وكان من حجارة فسقط فمات .

ومهما يكن من شيء ؛ فإن تداخل الأنواع الأدبية في نص يوم «بُعاث» ، إنما هي مفردات معروفة في زمنها وبيئتها ، وقدأعلى العرب قديمًا من شأنها وأولوها اهتمامهم . كما أن هذه الأنواع (الخطابة / الرسائل / الشعر) جاءت مفردات ضمن بنية السرد ، فلم تُقحم إلى النص إقحامًا .

بقي أن نشير إلى أن هناك أنواعًا أدبية مثل: الوصية ، المثل ، والمناظرة ، والنقائض الشعرية ، وغيرها من أنواع أدبية ، قد تداخلت في بنية نص اليوم السردية .

الهوامش

(1) آرثر والدهورن وأولجا .س.ويبر وآرثر زيجر ، دليل القارئ إلى الثقافة الجادة ، ترجمة : أحمد عمر شاهين، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2002م ، ص 530.

(2) هناك مصادر كثيرة عرضت لأيام العرب في الجاهلية والإسلام ، واختلفت فيما بينها في عدد هذه الأيام ، أو طرق عرضها ، أو ذكر أسبابها ، وأبطالها .

(3) انظر على سبيل المثال : على الجندي ، شعر الحرب في العصر الجاهلي ، القاهرة ، دار الفكر العربي، 1989م.

كما جمع كثير من الباحثين القدامى والباحثين في العصر الحديث من أيام العرب أشعار القبائل ، وأشعار الأفراد ، ووضعوها ضمن دواوين حُسِبَت لشعراء ذلك الزمان .

(4) محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، أيام العرب في الجاهلية ، بيروت ، دار إحياء التراث العربي ، 1942م .

وعادل جاسم البياتي ، كتاب أيام العرب قبل الإسلام لأبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي : جمع وتحقيق ودراسة، بيروت ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ، 1407هـ 1987م .

(5) محمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الجاهلية ، ص (ح) المقدمة .

(6) عمرو بن كلثوم ، ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي ، تحقيق : أيمن ميدان ، جدة ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، الطبعة الأولى ، 1992م ، ص 319 .

(7) النابغة الذبياني ، ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ، دار المعارف، الطبعة الثانية ، 1985م ، ص 44–45.

(8) قيس بن الخطيم ، ديوانه ، تحقيق : الدكتور ناصر الدين الأسد ، بيروت ، دار صادر ، الطبعة الثالثة ، 1411هـ1991م، ص 88–89.

(9) على الجندي ، شعر الحرب ، ص 24 .

(10) السابق ، ص 25 .

(11) أبو عبيدة ، نقائض جرير والفرزدق ، تحقيق وتقديم الدكتور محمد إبراهيم حور والدكتور وليد محمود خالص ، أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، د. ت ، ج1، ص 320 .

وهناك معان كثيرة لليوم لا نريد الخوض فيها ، ويكفي أن أشرنا لمَرجع مهم هو شعر الحرب للدكتور علي الجندي ، ص 23–28.

(12) علي الجندي ، شعر الحرب ، س 28–29 .

(13) محمد أحمد جاد المولى ، وآخران ، أيام العرب ، مقدمة الكتاب .

(*) تفاصيل اليوم :

الأغاني : 118-128/17 ، محمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب في الجاهلية ، ص 73-84.

وبعاث يوم للأوس وحلفائها على الخزرج .

(14) بنو قريظة وبنو النضير : حيّان من اليهود سكنوا المدينة قبل الهجرة .

(15) بياضة : قبيلة من الخزرج .

(16) السبخة : أرض ذات نز وملح . والمفازة : الفلاة التي لا ماء بها .

(17) السبخة : أرض ذات نز وملح . والمفازة : الفلاة التي لا ماء بها .

(18) أي رهائنكم .

(19) أي بنو قريظة والنضير .

(20) أي رأي بني قريظة والنضير .

(21) هم : بنوسالم الحبلي .

(22) الرِّجْل : جماعة الجراد .

(23) أصل السحر : ما التزق بالحلقوم والمرئ ، ويقال للجبان : انتفخ سحره ، أي ملأ الخوف قلبه .

(24) العباء : العباءة أو الكساء .

(25) يتجهّزون ويتأهّبون .

(26) كلاهما من الأوس .

(27) النَمِرة : بردة من صوف تلبسها الأعراب .

(28) مابين القوسين حذفناه لتعارضه مع الآداب العامة ؛ ولأن النص يستقيم دونه .

(29) تؤسون : تعالجون الأمور .

(30) تؤسون : تعالجون الأمور .

(31) تخلف من «الأوس» بنو «حارثة بن الحارث»، فبعثوا إلى «الخزرج» : إنا والله ما نريد قتالكم. فبعثوا إليهم أن ابعثوا إليها برُهُنٍ منكم يكونون في أيدينا ، فبعثوا إليهم اثني عشر رجلاً ، منهم «خديج»: أبو «رافع ابن خديج».

(32) موضع من نواحي المدينة .

(33) العريض : اسم موضع في المدينة .

(34) يقال : أعرس فلان إذا اتخذ عرسًا .

(35) اسجحوا : أحسنوا العفو .

(36) وهو من الأوس .

(37) من بني قريظة أحلاف الأوس .

(38) أي ما تركت نصرتكم ، وهو يشير إلى ما كان بينه وبين قومه من الخزرج ، من امتناعه عن محاربة بني قريظة والنضير.

(39) جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ص 25 .

(40) جمال حسين حماد : من أشكال النثر الفني في التراث العربي ، القاهرة ، حروف للطباعة ، 2011م، ص52.

* * *

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح

قراءة في صمت الراوي

بثينة الجلاصي

المقدّمـــة:

لقـــد تفطّنت الدراسات الحديثة المعنيّة بالقضايا النّقديّة، الأدبيّة منها والبلاغيّة في مطلع القرن العشرين إلى أهميّة الصّمت وعلاماته النّصيّة ودلالاته السيميائيّة في علاقته ببنية النصّ ولغته وبمقاصد الراوي واستراتيجيّاته وبدور المتلقّي وكفاءته، فأقبلت عليه تحليلا وتفكيكا سيّما بفضل المنهج الذّي أقرّه جاك دريدا ، ووقف فيه طويلا عند مظاهر الصّمت ودوره الخطابي، تنضاف إليه جهود المهتمّين بالخطاب الحجاجيّ باعتبار الصّمت علامة من علاماته ،بل ربّما كان الصّمت مثلما أقرّ الجاحظ (ت 255هـ) «أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابة فرصته، وذاك صمتك عند من يعلم أنّك لم تصمت عنه عيّا ولا رهبة ، فليزدك في الصّمت رغبة ما ترى من كثرة فضائح المتكلّمين في غير الفرص وهذر من أطلق لسانه بغير حاجة»[(1)]، وهذا ما يعكس تأصّل مبحث الصّمت في الثقافة العربيّة الإسلاميّة منذ القديم ، ذلك أنّ البلاغيين أدركوا عمق دلالات الصّمت باعتباره الوجه الآخر للكلام وهو ما به نفهم حديثهم عنه دائما ، مقترنا بحديثهم عن الكلام، فإنّ الصّمت والكلام يمثّلان ضربا من ضروب

البلاغة ومظهرا من مظاهرها ، وقد استحسن الجاحظ تفسير ابن المقفّع للبلاغة في هذا المعنى، يقول «لم يفسّر البلاغة تفسير ابن المقفّع أحد قطّ. سئل ما البلاغة قال: البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة. فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا ، ومنها ما يكون ابتداء ، ومنها ما يكون شعرا ، ومنها يكون سجعا وخطبا ، ومنها ما يكون رسائل. فعامّة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها ، والإشارة إلى المعنى والإيجازهوالبلاغة[2]، غير أنّ للصّمت دلالات أعمق من الكلام ، فهو كما يعرّفه عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر ، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر ، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن»[3]، وانطلاقا من هذه الشّهادة يصبح مفهوم الصّمت ذا بعد أنطولوجيّ يعبّر عن كينونة الإنسان لا بوصفه كائنا ناطقا وإنّما بوصفه كائنا صامتا ، إذ الصّمت رديف الحلم والتعقّل والتفكير[4]، وهي صفات أساسيّة في تعريف الإنسان باعتباره كائنا مساهما في الخلق والفعل ومن سمات الخلق أن يأتي بعد العدم أي بعد الصّمت وأن يكون نتاجا له لأنّه مسبوق بالتفكّر والتدبّر أي بحوار الفاعل مع ذاته قبل أن يكون مع الآخر وهو المعنى الذّي تعرّف به لحظة التّفكّر .

إنّ حوار الذّات مع نفسها يعادل لحظة الصّمت لأنّ الكلام عندها يرتدّ إلى الباطن، أي إلى الأعماق، وبمجرّد تحوّله إلى عبارات أو إشارات أو نصبة، وبمجرد توجّهه إلى سامع يصبح الكلام ممثّلا أي محسوسا بشكل من الأشكال ، وعندئذ يتّضح الفرق بين الكلام والصّمت ، فكلاهما كلام ، ولكنّ الاختلاف في الدّرجات وفي تشكّل كليهما ،إذ يكمن أحدهما في أعماق الذّات ويختفي وينمو في طيّاتها مصحوبا بصفاء التأمّل ، بينما يتجلّى الآخر في تعبيرات الجسد وتشكّلات الظّاهر، فيتوالد حسب حاجة السّامع وكفاءة المتكلّم ، وحسب لزوم المقال واعتبار المقام .

لقد أثارت قضايا الصّمت عديد التساؤلات في كلّ المباحث دون استثناء، فمنها ما يتعلّق بحدود التمايز والتقاطع بين الصّمت والسّكوت ، ومنها ما يتعلّق بالوظائف التّي يؤدّيها كلاهما ، سيّما إذا تعلّق الأمر بالسّرد باعتباره تقنية في الكتابة وصناعة في العبارة ودلالة في المعاني ، ولعلّ من أهمّ المؤلّفات التي حفظها التراث العربيّ الإسلامي والتراث الانسانيّ عامّة ، والتي تكرّرت فيها عبارة السكوت بعدد الحكايات فيها هي «حكايات ألف ليلة وليلة»، واقترن فيها السكوت بطلوع

الصّباح ، فشحنه بدلالات وتساؤلات تتصّل بعلاقة سكوت شهرزاد بالمقام وعندئذ وجب السّؤال: هل يصحّ أن نتحدّث عن «هول المقام «بعبارة الجاحظ وتأثيره في انعدام المقال و«عقوق المعنى» بعبارة الجرجاني وتأثيره في انثيال السرد؟ ثمّ ما المقصود بالكلام المباح وهل يعني ذلك أنّ السكوت متّصل بالكلام المحظور وبالسّماع الممنوع وبما لا يسمح التفكير فيه أصلاً ؟ ما مفهوم الإباحة في كلام شهرزاد وحكاياتها؟وإلى أيّ مدى مثّل الكلام خلاصا لشهرزاد من اضطهاد شهريار وبطشه أليس السكوت هو الوجه الآخر للخلاص بل هو الوجه الضّامن للاستمرار؟ وبعد كيف يمكن أن يقرأ تكرّر سكوت شهرزاد عن الكلام المباح في فجر ألف ليلة وليلة واستمرار السرد بعده مع إطلالة الليل وسكونه؟

1 – تحديدات مفهوميّة:

ثمّة فرق كبير بين الصّمت والسّكوت، وإن كان يجمعهما الوقف عن التلفّظ بالكلام والامتناع عن العبارة ، إلاّ أنّ الصّمت يكون نتيجة جيشان الحاجة وتفاقمها وإلحاحها ، ولذلك يرتبط الصّمت بحالة وجد يعيشها الصّامت ، ممّا يتيح الحديث عن صمت العاشق وصمت المتصوّف ، ويصبح الصّمت بهذا المفهوم نهاية الكلام لا امتناعه ، فعندما يبلغ الكلام مداه تتسّع الرّؤيا وتضيق العبارة كما أقرّ بذلك النفرى (ت 354هـ)[5] ، ويبدأ كلام على شاكلة مغايرة هي أعمق من سابقتها «فكلّ كلام إنّما هو صمت يأتينا متنكرا، يتحوّل إلى حجّة ضدّه لأنّه لا ينقال إلاّ عبر سمات وعلامات مفارقة لماهيته»[6] وانطلاقا من ذلك يصبح الصّمت تأطيرا للكلام وتعبيرا عن ذروته ، إذ يبدأ الكلام بعد صمت وينتهي بعد صمت، ويصبح الصّمت كلاما على الكلام حسب عبارة أبي حيّان التّوحيدي (400هـ) لأنّه حالة تستبطنها الذّات فترتدّ إلى ذاتها ، تحاورها إذ هي امتنعت عن محاورة الأغيار .

وانطلاقا من هذا المفهوم قسّم المتصوّفة الصّمت قسمين: صمت باللّسان وصمت بالقلب ، وقسّموا النّاس أصنافا حسب تناوب ألسنتهم وقلوبهم في تبادل الصّمت ،إذ يقرّ ابن عربي (638هـ) «أنّ من صمت لسانه ولم يصمت قلبه خفّ وزره،ومن صمت لسانه وقلبه ظهر له سرّه وتجلّى له ربّه، ومن صمت قلبه ولم يصمت لسانه فهو ناطق بلسان الحكمة، ومن لم يصمت بلسانه ولا بقلبه كان مملكة للشيطان ومسخرة له ، فصمت اللّسان من منازل العامّة وأرباب السّلوك ، وصمت القلب من صفات المقرّبين أهل المشاهدات، وحال صمت السّالكين السّلامة من الآفات ،وحال صمت المقرّبين مخاطبات التّأنيس»[7]، ومن ثمّة يصبح الصّمت على حدّ عبارة ابن عربي محالا في نفسه لأنّ الإنسان متكلّم أبداً وإن صمت.

أمّا السّكوت فهو امتناع العبارة لامتناع الحاجة إلى الكلام ، وقد يرتبط بلحظة تفكير لا تتّصل بذروة الكلام ، وإنّما بالبحث في كيفيّته أوسياسة القول ، ولذلك يرتبط السّكوت بمباحث الاحتجاج وتدبّر العبارة للتّأثير في المستمع، وهو ما عبّر عنه عبدالله البهلول في قوله : «والسّكوت عن الشّيء ضرب من ضروب سياسة القول يعمد إليه القائل المحاجّ لتحقيق جملة من التّأثيرات ما كان لولا السّكوت عنها ليحقّقها ،وهو بهذا المفهوم اختيار واع مدبر مقصود ، آثره صاحبه وعمد إليه لما فيه من طاقات تعبيريّة وإبلا غية تفوق ما للقول من طاقات وأكثر ظهوره في مقام الحجاج بما هو مقام اختلافيّ»[8] .

الحقيقة أنّ الجاحظ كان واعيا بهذه الفروق بين الصّمت والسّكوت ، ولذلك ربط الصّمت بالحلم ، وهو في تقديرنا تنازل عن الكلام وصبر عليه ، بينما ربط السّكوت بالتفكير والعقل ، يقول «وسمّيت الصّامت حليما ، والسّاكت لبيبا، والمطرق مفكّرا»[9]، فالسّاكت هو العاقل وكثير السّكوت هو المفكّر عندئذ يصبح السّكوت فنّا من فنون القول،وفي هذا الإطار يتنزّل اهتمامنا بسكوت شهرزاد في نهاية كلّ ليلة وبداية اللّيلة التّي تليها.

الكــلام المبــاح:

لا شكّ في أنّ الإباحة من المفاهيم الفقهيّة إذ تصنّف ضمن الحلال باعتبار أنّ الشارع سكت عن"إقرار حكم نازلة مّا، فجّوز الفقهاء فعلها أو القيام بها ، إلّا أنّ الأمر عند شهرزاد لا يتعلّق بنازلة وإنّما يتعلّق بالكلام ممّا يثير تساؤلا ما هوالكلام المباح؟ وفي المقابل ما هو الكلام المحظور؟ ومتى تستقيم الإباحة ومتى يكون الحظر؟

يبدو الحديث عن الكلام المباح مثيرا وحمّال وجوه، إذ يجمع بين الإراديّ واللاإرادي، فالكلام المباح هو الذي كان نابعا من إرادة السّامع ومن قوانين الإنصات عنده ونابعا من شروط ما تستسيغه الأذن أو تمجّه وذلك استنادا إلى انخراطه في المؤسسة أو باعتباره يمثّل وجها من وجوهها ، كأن يكون الناطق باسمها لتمتعه بسلطة ماديّة حسيّة مثلما هو الشأن بالنّسبة إلى شهريار المالك لقوّة السيف إذ «رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد،وصار الملك شهريار كلّما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»[10]، أو لتمتّعه بسلطة رمزيّة تلك التي تستحوذ عليها شهرزاد بفعل الحكي،وهذا يعني أنّ فعل الإباحة لا يكون إلاّ إذا صدر من المستمع وبدون إذنه في الكلام يكون الحديث محظورا ولذلك ينهي شهريار لياليه بعبارةّ ترددت في ألف ليلة وليلة «والله ما أقتلها حتّى أسمع بقيّة حديثها» وهذا يقتضي ضمنيا أن يضرب المستمع حصارا على الكلام فيتحكّم في فحواه ويعقل معانيه فيوجّهه الوجهة التي يراها ويصبح الحديث عن حريّة

الكلام من قبيل الوهم فتنقلب الأدوار ويصبح المتكلم منصتا للمستمع أو هو من صنعه وإنتاجه أمّا الوجه اللاّإراديّ للكلام المباح فهو المتعلّق بالمتكلّم ونتيجة لتحكّم المستمع في حدود الحديث وضبطها، إذ يصبح الكلام منظّما وفق إرادة خارجيّة قد توقع المتكلّم في الاغتراب، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل: هل كانت شهرزاد مغتربة عن ذاتها وهي تتحدث بكلام أباحه شهريار؟ وإذا صحّ الأمر فبم نفسّر استمرارها ألف ليلة في كلام صنعه غيرها؟ وهو أمر يجعلنا نعيد النّظر في مفهوم الإباحة أصلا وفي علاقته بالدوافع النفسيّة وبخلفيات الخطاب ومضامينه في حكايات ألف ليلة.

الأقرب إلى الظنّ أنّ الإباحة المقصودة في الليالي تعني سماح شهريار لشهرزاد بالحكي ومتابعة الحكايات طيلة ألف ليلة وصبره على ذلك، إذ أبانت الليالي عن أنّ شهرزاد كانت تتمتّع بمطلق الحريّة في حياكة قصصها وفي تناميها وتشابكها وفي تضمين المسكوت عنه في فحواها سواء ما تعلّق منها بقصص المغامرات الجنسيّة (الليلة 52) مثلا أو ما تعلّق بلغة الفتنة والإغراء والشهوة (الليلة 43) أو بأخبار الخصيان (الليلة 54) أو أخبار السحاقيات (الليلة 112)، غير أنّ المتصفّح لكتب القدامى يظفر بعبارة مماثلة للكلام المباح هي السّحر الحلالّ، فقد أورد الجاحظ في «رسالة صنع القواد» خبرا عن الخليفة عمر بن عبدالعزيز «سمع رجلا يتكلّم فأبلغ في حاجته، فقال عمر: هذا والله السّحر الحلال»[11].

عندئذ جاز أن يكون الكلام المباح هو ما ينتظره شهريار من فتنة الكلام وليس ما يمليه من ضوابط القول فتنقلب قراءة الأدوار وتصبح لشهرزاد مطلق الإرادة في القول ويصبح شهريار أسير كلامها متشوّفا لدلالاته متطلّعا لآفاقه واقعا تحت تأثير سحره متورّطا في فتنة معانيه، وقد تحدّث ابن الأثير في هذا المعنى مؤكّدا أنّ «المرء إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من نيل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول، وهذا هو فحوى السّحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال»[12] فكيف عمل السكوت على ترسيخ معاني السّحر والإباحة في القول؟

يمكن أن نتبيّن علاقة السّكوت بكلام الراوي من خلال ثلاثة مظاهر أوّلها من حيث التأطير وثانيها من حيث البنية وثالثها من حيث الاستراتيجيّة.

1 - السكوت تأطير للكلام:

السّكوت قبل الكلام:

يسبق السّكوت كلّ حكاية من الحكايات فيعلن عن بدايتها ويوحي بنهايتها، فكلّ كلام كما يؤكّد هوفل يرتكز على السكوت ويرجع إليه[13]، بل إنّ الكلام لا يمكن أن يكتسب قيمته إلاّ من خلال السكوت إذ تتمايز الأشياء

بأضدادها ، ولمّا كان السكوت هو نفس للرّاحة وكان الكلام نفسا في الحركة كما قرّر الفخر الرّازي (606هـ) كان لابدّ أن تقوى الحركة بعد الراحة،وهو ما يبين في شكل من أشكاله عن جدليّة الحياة والعدم فلا توجد الحياة إلّا بعد عدم ولا تنتهي إلاّ إلى عدم ، فالسكوت يحمي الكلام من فوضاه ويؤمّن عتباته إذ لا يمكن أن تنتهك حرمة الكلام ولا أن ينساب في توحّشه دون أن يهذّب برويّة وتأمّل ودون أن يسيّج حتى لا يكون هذيانا ولعلّ الدور الذّي لعبته دنيا زاد في تحريض شهرزاد على المضيّ في الكلام يمثّل وعيها بقيمة الكلام المسبوق بالسكوت وقيمته المضاعفة التي ستكون بعده ولهذا الأمر ترد مباشرة بعد عبارة «وأدرك شهرزاد الصّباح فسكتت عن الكلام المباح» هذه الجملة فقالت لها أختها ما أطيب حديثك وألطفه وألذّه وأعذبه «ثمّ تقول لها يا أختي أتمّي لنا حديثك.

إنّ السكوت السّابق للكلام تأصيل لكيانه وإخبار عن نوعه ، فهو ليس كلاما من أجل التلفظ والجعجعة، وإنّما هو صنعة ونتاج تأمّل ورويّة وأناة تلك المظاهر التّي يحتاجها من يصوغ الكلام ويؤمّن حبكته ويمنعه من السقطات والثرثرة وهو ما نفهمه من كلام الجاحظ «كان رسول الله صلى الله عليه وسلم طويل الصّمت دائم السّكت يتكلّم بجوامع الكلم لا فضل ولا تقصير ، وكان يبغض الثرثارين المتشدّقين (..) ثمّ إنّه قال «إنّا معشر الأنبياء بكاء » أي قليلو الكلام ومنه قيل رجل بكئ وكانوا يكرهون أن يزيد منطق الرّجل على عقله...كانوا يخافون من فتنة القول ومن سقطات الكلام ما لا يخافون من فتنة السّكوت ومن سقطات الصّمت»[14].

ولعلّنا بعد ذلك نفهم ارتباط السكوت بصفات الأنبياء وبدلالاتهم على المعجزات، ففي سورة مريم الآية 10 كما في سورة آل عمران الآية 41 يرتبط السكوت بالبيّنة على صدق القول وعلى إفحام الخصم وإبطال حجّته في تقويض الفعل ،ويرتبط كذلك بمفهوم الحقيقة وانكشاف المجهول، فالسكوت من هذا المنحى أشدّ فعلا من الكلام وأعمق إقناعا وتأثيرا في النّفوس، ففي سورة مريم يطلب زكريّا من الله حجّة على معجزة إنجابه، وقد بلغ به الكبر وامرأته عاقر فيجيبه الله ﴿ **قال آيتك ألاّ تكلّم النّاس ثلاث ليال سويّا** ﴾ وكذا تكرّر المعنى في سورة آل عمران في قوله ﴿ **قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألاّ تكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلاّ رمزا** ﴾ وكذا كان أمر مريم مع قومها ،يقول الله مخاطبا إيّاها ﴿ **فكلي واشربي وقرّي عينا فإماّ ترين من البشر أحدا فقولي إنّي نذرت للرّحمان صوما فلن أكلّم اليوم إنسيّا** ﴾ (سورة مريم الآية 26)، وانطلاقا من ذلك يكون السكوت لزيم ثنائيات ضديدة مدارها التخفي والانكشاف ذاك ما ذهبت إليه الباحثة annette de la motte أنات دو لا موت إذ تعرّف الصّمت بأنّه ذاك الذي يظهر فيما يختفي كي يكشف ما هو جوهري[15].

السّكوت بعد الكلام:

يتوّج حديث شهرزاد في نهاية كلّ ليلة تقريبا بعبارة «وأدرك شهرزاد الصّباح فسكتت عن الكلام المباح» وقد تكرّرت هذه العبارة ،وأصبحت في الغالب لازمة من لوازم الحكايات ممّا يدلّ على أنّ الحكاية تظلّ ضائعة دون سكوت وأنّ الكلام قادر أن يتنطّع على الكلام فيختلط ببعضه البعض ، ويصعب عندئذ تمحيص الغث من النّافع، ولذلك كان السكوت نفسا للرّاحة وطلبا لاستعادة مظاهر القوّة في كلام لاحق، وهو ما يعبّر عنه عند هوفل بالسكوت الإراديّ، بل إنّه يعدّ في مقالات البلاغيين ضربا من البلاغة يقول الجاحظ «واعلم أنّ الصّمت في موضعه ربّما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابة فرصته وذاك صمتك عند من يعلم أنّك لم تصمت عنه عيّا ولا رهبة فليزدك في الصّمت رغبة ما ترى من كثرة فضائح المتكلّمين في غير الفرص ،وهذر من أطلق لسانه بغير حاجة»[16] إلّا أنّ السكوت الإرادي يرتبط أساسا بكفاءة المتكلّم وقدرته على السّكوت في مواضع السكوت والكلام في مواضع الكلام ، ويرتبط كذلك بكفاءة المخاطب المتلقي الذّي يفترض فهمه لأبعاد السكوت ودلالاته ،فيعرف أنّ من تكلّم فأحسن قدر أن يصمت فيحسن على حدّ عبارة ابن قتيبة[17]، هذه الكفاءة تظهر جليّا من خلال «العقد التخاطبي» بين شهرزاد المتكلمة الساكتة وبين شهريار المتلقي النموذجي كما حدّده إيكو.

الخلاصة من كلّ ذلك أنّ السكوت في علاقته التّأطيريّة بالكلام سواء أكان لاحقا أو سابقا يمنح للقول أهميّة قصوى لأنّه يخبر في سكونه عمّا لا يقدر الكلام أن يقوله في حركته أو لا يجرؤ على قوله[18]، وبالإضافة إلى ذلك فإنّه يفصل تنامي السرد في الكلام ويعبّر عن تمفصلاته وذروته وهدوئه ويساهم في تنظيم أحداثه وتبيّن علاقات الشخصيّات فيه أي يساهم في لملمة تبعثره والتحكّم في فوضاه، وهو ما يظهر في مستوى علاقة السكوت ببنية الكلام.

2 – السكوت بنية للكلام:

أ – في مستوى الأحداث: يلعب السكوت دورا هامّا في تسلسل الأحداث وتناميها إذ أنّ مهمّة الرّاوي ليست فيما يقول وإنّما فيما يحمل المتلقّي على قوله وعندما يصمت الرّاوي فإنّه يسلم القول إلى غيره لتتشعّب الأحداث فتتداخل التفاصيل والجزئيّات ولكنّ الأحداث مع ذلك لا تعرف نهاية ولا حدّا لأنّه عندما تصمت الأصوات الأخرى عن سرد الأحداث يتولّى المتلقي صناعة القول ويستمرّ في خلق أحداث كانت قد اكتظّت في مخيّلته أثناء متابعة الروايات[19] هذا ما تسعى إليه شهرزاد

من خلال سكوتها أثناء الحكي وظهور شخصيّات أخرى تتناوب الحديث، وحين يسكت الجميع تبقى مخيّلة شهريار منشئة للأحداث، ولذلك يذهب مصطفى مويفن أنّ كثافة الأحداث في الحكايات يدلّ على أنّ شهرزاد تسعى إلى تكريس خطاب فيه عناصر الهيمنة الشيء الذّي لم يعد يستطيع معه المرسل إليه حتّى التفكير في أيّ شيء خارج الحكايات وهذه إحدى التقنيات التي سمحت لشهرزاد بالهيمنة وحسم المواجهة لصالحها إنّها عنف الحكي وصيغة التوجيه والوصاية المضمّنة في الخطاب[20] وثمّة مظهر آخر من مظاهر السكوت في مستوى الأحداث يتمثّل في وجود الوصف، إذ هو وقف للسّرد وسكوت عن سيرورة الأحداث والتقدم بها أو استرجاعها ليتحوّل الراوي إلى نقل حالة أو تصوير مشهد يثري عمليّة السّرد بما يخلقه من إحالات وما يثيره من مرجعيّات، هذا ما تجلّى في قصّة الملك عمر النعمان (الليلة 59)، إذ يتوقّف السّرد لتسترسل شهرزاد في وصف الملك النعمان ثمّ ينبعث السّرد بحمل جارية النعمان وتبدأ حكاية أخرى مضمّنة.

ب – **في مستوى الشخصيات**: يتجلّى السّكوت في اختفاء شخصيّات عن عالم الحكاية وحلول أخرى بديلة تتناوب الحديث فيما بينها ولكنّها لاتستمرّ ولا تصمد طويلا بل تسكت عن الكلام و تختفي بدورها وهو ما من شأنه أن يجعل النصّ ضاجاً بالأصوات بما يثيره من غموض في المعاني المتولّدة عن الحدث ويجعل المتلقّي لاهثا وراء تقصّي الحقيقة وفهم البداية والوقوف عند النّهاية إنّ السّكوت في مستوى الشخصيّات يكثّف المعنى دون أن يوضّحه ويضاعف من عمل المتلقي بما يثيره فيه من فوضى الحدث والمعنى على حد سواء ويرى مصطفى موفن أنّ السكوت في مستوى الشخصيّات إنّما غايته السيطرة على المستمع (شهريار) وإغوائه يقول «يهدف التناوب في نصّ ألف ليلة وليلة" إلى خلق نوع من التنويع في المحكيات بهدف شدّ انتباه الملك على أنّ التناوب في هذا النصّ هو تناوب تقوم به الشخصيّات ،إذ بمجرّد ما تنهي شخصية حكايتها حتّى تختفي لتظهر شخصيّة ثانية وثالثة وهكذا غير أنّ الخاصيّة التّي لا ينبغي إّغفالها هي أنّ شهرزاد هي النّاظمة بين هذه الحكايات، إذ تعمد إلى تقديم هذه الحكاية بدل تلك وتقديم هذه وتأخير تلك»[21] وهو نفس ما أكّده فون هوفل عندما اعتبر أنّ الراوي قادر أن يوهم بالتوجّه مباشرة إلى القارئ مخضعا إيّاه إلى قوّة وقع الخطاب ويستطيع أيضا أن يصنع شبكة من الأصوات المتعدّدة تجعل القارئ

يعيش وضعا حواريّا وفق عقد قراءة ، ومن ثمّة يشارك في المحاورة وهو ما تجلّى مثلا في الليلة (144)، إذ يتناوب على الحكي كلّ من شهرزاد والشاب وابنة عمّه.

3 – السكوت استراتيجيّة للكلام:

أ – **لعبة السّلطة والخضوع**: لا يمكن أن يكون السّكوت مجرّد مؤطّر للأحداث ومنظّم للعلاقات بين الشخصيّات ومحرّك للسّرد لأنّه خطّة يحتكم إليها المتكلّم ويستند إليها لتمرير رسالة أوبلوغ هدف سيّما أنّ السكوت ينتظم في ثنايا الكلام أو يؤطّره،فهو إمّا انحراف بمعناه ، واحتكار له، أو هوتعميق لدلالاته وإثارة لمخيّلة المتلقّي واستفزازها بإحالاتها على المسكوت عنه أو جرأتها على اللاّمفكّر فيه، ولذلك لا يمكن أن يفهم إلاّ من خلال ثنائيّات تحمل هي الأخرى ضديدها، وتنهض على لعبة الخفاء والتجلّي والظاهر والباطن.

لقد تبدّى سكوت شهرزاد ملتبسا بوضعها وعلاقتها بشهريار فهي واقعة تحت جبروته تنتظر حكمه عليها بالموت في أيّ لحظة ولذلك تلوذ بالسكوت ولا تبدأ في الكلام إلاّ متى أذن لها كما ورد في الليلة 2 «قالت دنيا زاد لأختها يا أختي أتمي لنا حديثك قالت حبّا وكرامة إن أذن لي الملك في ذلك فقال لها الملك احكي «يدلّ سكوت شهرزاد إذن في الظاّهر على ضعفها وخضوعها لشهريار وخوفها من قدرها المحتوم، ولكن الأمر في حقيقته يمثّل العكس تماما ، إذ أنّ سكوت شهرزاد لا يعدو أن يكون لعبة تتوسّل إليها كلّ ليلة متى أيقنت من شدّة وقع حديثها على شهريار وتأثّره به واستسلامه لغوايته، ووهنه أمام سحره فيضحي مستزيدا من استمراره وتتحكّم شهرزاد عندئذ بخيوط الكلام وتنعم بلظى الشوق والفضول في وجدان شهريار وعقله وروحه ويصبح السكوت علامة سلطة وعنوان نفوذ ويقسم شهريار بعدم قتلها بعد أن استعذبه كلّ ليلة مع الأبكار اللاتي تزوّجهنّ ويعلن قائلا «والله لا أقتلها حتّى أسمع حديثها لأنّه عجيب ،ثمّ باتوا تلك الليلة متعانقين إلى الصّباح».

وصفوة القول ، فإنّ السّكوت حمّال أوجه لا يمكن الجزم بأنّ القارئ قبض على معناه واطمأنّ إلى دلالاته لأنّ المعنى في السّكوت يحمل ضديده ولا يمكن أن يقرأ إلّا من خلاله

ب – **لعبة الإغراء والتصدّي**: لا يقتصر التشويق والإغراء على الكلام فحسب، بل إنّه ينسحب على السكوت باعتباره موقفا يجعل المتقبّل على ظمأ دائم لمعرفة الحقيقة والوقوف على المعنى الذي قصده منشئ الكلام فيحرّض بذلك المتلقّي على فضوله ويحمله على التشويق دون أن يقف به

على نهاية محدّدة فيضحي مفتونا بسحر السكوت تائقا إلى معرفة مجهول بيانه وقد بيّن الجرجاني علاقة السكوت بالإغراء من خلال تنويهه بظاهرة الحذف في بيت البحتري إذ الحذف سحر يبهر الفكر ،وهو سحر لا يفطن إليه إلاّ النّاظر «نظر المتثبّت الحصيف الرّاغب في اقتراح زناد العقل والازدياد من الفضل ومن شأنه التّوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها ويتغلغل إلى دقائقها»(22)، لقد قصدت شهرزاد إلى إغراء شهريار بأسر أذنه وترسيخ أفق انتظاره وتوسيعها وتكثيف التخييل عنده من خلال إيراد العجيب والغريب تارة ومن خلال أسلوب الإرجاء والمماطلة تارة أخرى ، وقد ساهم الاستباق والاسترجاع في إثارة فضول شهريار الناتج دائما عن الانتظار والتوقع دون الظفر بنهاية محدّدة،وهو ما نفسّر به عبارة «وأين هذا ممّا سأحدّثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك» ، إلاّ أنّ السّكوت يكشف عن جانب آخر لا يغري فيه المتكلّم بصمته وإنّما يتصدّى لفضول المتقبّل ويرسم له حدود إنصاته ويتحكّم في انفعالاته وفي تضييق رؤيته فيمسي من ثمّة أسيرا لا للصمت فحسب، وإنّما للكلام أيضا، وتظهر شهرزاد متعسّفة بقطع الكلام وتعليقه دون دليل أو مؤشّر يهيّئ أذن شهريار ويبرّر سبب القطع بصورة مباغتة ، ففي حكاية علاء الدّين أبي الشامات تقطع شهرزاد حوار شمس الدّين مع زوجته وكانت قد أشارت إلى حالته على سبيل الإجمال لا التّفصيل ولم تبرر سبب سكوتها وإيقاف الحوار بين الزوجين.

ج – **لعبة الفناء والبقاء:** يثير الاهتمام بظاهرة السكوت في ألف ليلة سؤالا هامّا هو ما علاقته باستمرار شهرزاد وبقائها على قيد الحياة؟ أليس السكوت علامة على بداية نهايتها واستباقا لمصير محتوم تعرفه مسبقا قبل المغامرة في متاهة الكلام حسب عبارة لو كمبانيون(Le compagnon)؟...

لئن عبّر الكلام عند شهرزاد عن رغبة في كسب رهان البقاء الذي أعلنت عنه قبل بداية الليلة الأولى، إذ تقول لأبيها الوزير «بالله يا أبتِ زوّجني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه»(23)، فإن السكوت عاضد هذه الرغبة وعمل على تحقيقها وترسيخها، إذ مثّل سكوت شهرزاد إرجاء لموتها وتعطيلا لتنفيذ الحكم فيها، ومن ثمة انحرف بشهريار وخرق الفعل الذي دأب عليه وأصبح عادة لا يحيد عنها.

إن السكوت هو الجسر الذي يمثّل مرفأ النجاة وسبيل الخلاص، ويمثّل الخيط الذي يربط شهرزاد بأمل جديد في الحياة يبدأ برهبة

الموت في بداية كلّ ليلة وينتهي برغبة الحياة في نهاية كلّ ليلة. وتعيش شهرزاد بذلك حالة قلّبا تصطرع فيها المتناقضات لأن إمكانية سكوتها أثناء الحكي يؤدي حتما إلى فنائها، فهي مضطرة إلى مقاومة هذا الشعور بالاستمرار في الحديث وتأمين تشابك الحكايات من خلال التضمين والتناص.

ولعل أبرز مظهر لتحقيق هذه الغايات يتمثل في سكوت شهرزاد وظهور أصوات أخرى تتعدد وتتناوب الحكي، وتكتفي الراوية الأصلية بتسيير عالمها السردي مسكونة بالبقاء ومقاومة للفناء وساعية إلى الخلاص، وهي كلّها شروط أملاها عليها حسّها الإنساني وعقدها الروحي. ومن ثمة تكون للصباح أبعاد سيميائية في علاقته بالبقاء والاستمرار وفي علاقته بالحياة في منحاها الرسّمي أي الإنساني المشترك.

الخاتمـــة:

لقد كشفت قراءة سكوت شهرزاد في ألف ليلة وليلة أبعادا مختلفة وأبانت عن وظائف بنيوية وبلاغية وحجاجية، وهي تدور كلّها في فلك المعنى وقضاياه، ذلك أن السكوت حمّال تأويل لما يُثيره من عميق المشاعر وما يدعو إليه من إعمال الفكر وثاقب النظر. وعلى هذا الأساس يختفي المتكلم ليفسح المجال إلى المتقبل عساه أن يهتدي إلى معاني المسكوت عنه ويعيش متعة مجهول البيان،ذلك أن المعنى ينفلت من منشئه ويضحي ملكا لراصده لأن النصّ في النهاية كما الكلام يفيض عن الحدود ويُطلّ على عوالم الممكنات ويظلّ منفتحا أبدا بقراءته وتقبّله كما أقرّ بذلك دكرو[24].

إنّ السّكوت في ألف ليلة وليلة لا يعبّر عن حاجة طبيعيّة في وقف الكلام ولا يقتصر على حبكة نظام معيّن من السّرد ، ولا يخبر عن خطط واستراتيجيّات في اللّعب بالمتلقّى وإعادة صياغة عالمه على نحو ما وإنّما يفهم السكوت عند شهرزاد في أبعاده السّيميائيّة العميقة ،إنّه تحدّ لمرارة الموت واستمرار في الوجود لأنّه لولا السكوت لما كان للكلام معنى ،سيّما أنّ هذا المعنى يتكثّف عندما تخرج شهرزاد شخصياتها من صمتها وغيابها وتجعلها تتكلّم وتواصل فعل الحكي ، وفي ذلك بعد أنطولوجيّ هامّ ،إذ تظهر شهرزاد في مقام الرموز التّي تمنح الحياة لمخلوقاتها لكن فعلها لا يكون متواصلا وإنّما يحتاج إلى راحة ليتجدّد الخلق بقوّة ولتتجدّد مهارات الآلهة ونشاطها ، فالرّاحة لزيمة الفعل وشرطه كما السكوت لزيم الكلام ينشئه ويكبحه وكما تعيش شهرزاد سكون الصباح وعمل اللّيل، تعيش الرموز نفس الطقوس وإن اختلف الفعل حسب الزمان ، ويظهر هذا البعد الأنطولوجيّ مثلا في أساطير الرموز الإغريقيّة، كما يظهر في الكتب المقدّسة إذ وردفي سفر التكوين من العهد القديم «أنّ الله رأى كلّ ما عمله فإذا هو حسن جدّا وكان مساء وكان صباح

يوما سادسا، فأكملت السّماوات والأرض وكلّ جندها وفرغ اللّه في اليوم السّابع من عمله الذّي عمل فاستراح في اليومِ السّابع من جميع عمله الذّي عمل وبارك الله اليوم السّابع وقدّسه، لأنّه فيه استراح من جميع عمله الذي عمل الله خالقا».

وبعد من تكون شهرزاد أليست تجليّا من تجليّات الخالق ومحاكاة لحركته وسكونه وصمته وكلامه؟ أليست هي صوت الانسان في رحلة وجوده المضنية باعتباره خليفة اللّه ومحمّلا برسالة كونيّة هي إعمار الأرض؟ ومن ثمّة يكون السكوت وقفا لسيف شهريار في رقاب النساء سيّما أنّ المرأة رمز الخصوبة والاستمرار وإعلان عن مساواة تتجاهلها الأنظمة الثقافيّة الجائرة ويقرّها نجاعة الفعل الأنثوي فى الوجود وهو ما يخوّل لقراءات جندريّة لشخصيّة شهرزاد

الهوامش

(1) الجاحظ (أبو عمرو): رسائل الجاحظ تعليق محمد باسل السّود ، منشورات دار الكتب العلميّة بيروت، ط1، 2000، ج1 (من رسالة المعاش والمعاد) ، ص81.

(2) البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ج1، ص881.

(3) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة بيروت لبنان، ط1 ، 1994 ، ص106.

(4) الرسائل، ج4 ، ص177 ، (رسالة تفضيل النّطق على الصّمت) يقول الجاحظ «وقلت : إنّ حفظ اللّسان أمثل من التّورّط في الكلام، وسمّيت الغبيّ عاقلا ، والصّامت حليما ،والسّاكت لبيبا ، والمطرق مفكّرا ، وسمّيت البليغ مكثارا والخطيب مهذارا ، والفصيح مفرطا ، والمنطيق مطنبا».

(5) النفّري (عبدالجبّار): المواقف والمخاطبات تحقيق أرثر أربري، منشورات الجمل،ألمانيا، 1966، ص901.

(6) الجلاصي (محمّد العربي): ولادة المعنى في سيميائيّة الصّمت العربي، مقال منشور ضمن أعمال ندوة المعنى وتشكّله، ج1، المنعقدة بكليّة الآداب منوبة، أيّام 19-17-18 نوفمبر 1999 ، مجلد 18 ، تونس، 2003، ص2551.

(7) ابن عربي (محيي الدّين): رسائل ابن عربي، تحقيق محمّد عزّت المكتبة التوفيقيّة ، مصر، (دت)، ص4971

(8) البهلول (عبد الله): استراتيجيّات السكوت والإسكات في الرسائل المتبادلة بين أبي العلاء المعرّي وداعي الدّعاة الفاطمي ، مقال قيد النشر ضمن أعمال ندوة المسكوت عنه المنعقدة بكليّة الآداب والعلوم الانسانيّة صفاقس أيّام 9-10-11 أبريل2009.

(9) الرّسائل ، مذكور ، ج1 ، ص177 (رسالة تفضيل النطق على الصّمت).

(10) ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت، 1988 ، ج1،

ص81 .

(11) الجاحظ، الرّسائل ، ج1، ص3801 .

(12) ابن الأثير ، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر ، المكتبة العصريّة ، بيروت، 1990 ، ج1، ص1111.

(13) Heveul(pierre van den)،parole، mot، silence، librairie josé corti، 1985، p651.

(14) الجاحظ ، الرّسائل 115، ج4، ص1-114.

(15) Annette de la Motte : Au-delà du mot ;une écriture du silence dans la littérature du XXème siècle ;Ars Rhétorica 14 Lit، 2004 ، notamment la partie 1 : « Le silence : phénomène universel multiple »، p25، document numérisé sur google books، Cf. http// dnb.ddb. deab.rfbar.

(16) نفسه، ج1، ص131.

(17) ابن قتيبة عيون الأخبار، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، 1998، ج2، ص1911 .

(18) 18Heuvel ،parole ;mot : silence p68 :le silence est la plus haute importance on ne l a pas assez dit dans le discours quotidien : sa valeur est inestimable ses possibilités d expression sont immenses il contient ce qu' on ne sait ne veut ou ose dire il dit aussi ce que la parole détruirait en cachant il montre toujours total ;il dit aussi ce que la parole fragmentaire tait ce qu' elle entoure car le langage s organise a partir du vide autour d un silence qui est le commencement et la fin de tout discours

(19) Ibid. p77 « la question pour l écrivain n est pas de dire mais de taire non pas de parler mais de faire parler c est donc au lecteur de restituer sa valeur a ce silence a ce que Proust appelle « tout ce qui est tu dans un beau livre et qui compose sa noble atmosphère de silence ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu on na pas dit »

(20) موفين (مصطفى): بنية المتخيل في نصّ ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 ، سوريا، 2005، ص171.

(21) بنية المتخيّل، ص 237 .

(22) الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت ،ط1 ، 1994، ص.123

(23) ألف ليلة وليلة، ج1 ص 8.

(24) دكرو Oswald Ducrot، Le dire et le dit، Ed) .(Minit ، 1984 ،p 19

* * *

بوح الجرأة.. ومغامرات السرد

محمد علي قدس

لا عجب إن تساءلنا بجرأة عن حال تجربتنا العربية في السرد ومغامرة الرواية! فقد ترك لنا رواتنا العرب الأوائل من حكاياتهم وتجاربهم ما يمثل لنا الإرث أو التراث بما أسهموا وأنجزوا في تاريخ الإبداع السردي عبر مختلف المراحل، إلا أنه غابت تجربة الكثير ليس لأنهم كانوا قليلي التجربة أو لم يكن لهم ذلك الوهج والحضور القوي الذي تميزت به تجارب الآخرين وإنما لأن كانت حظوظهم في العناية والنقد أوفر، ولأننا أسرفنا في إهمال تراثهم ولم نسلط عليهم هالات الضوء التي غمرنا بها أسماء بعينها بتحيز وتمييز ظاهرين، وإذا استثنينا روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ الفائز العربي الوحيد بجائزة نوبل العالمية في الآداب والذي كان لاختياره للفوز بالجائزة كما يزعم بعض النقاد، معايير واعتبارات لا يمكن أن تكون مقياساً لأفضلية إبداع نجيب محفوظ على سائر الرواة العرب، مع إيمانهم بعظمة ما كتب نجيب محفوظ وما تميزت به تجربته كما فسرها وكشف أسرارها رجاء النقاش وجمال الغيطاني، لكننا نملك الحجة القوية التي تؤكد أن النقد همش إبداع بقية الروائيين من مجايليه، فثمة أسماء مضيئة لا تقل في إبداعها وتجربتها المتميزة والمبهرة والتي هي بمثابة نماذج السرد الباهرة، أحق بالفوز بنوبل ولها حضورها العالمي. وما قاله النقاد عن نجيب محفوظ قيل بشكل مماثل عن الأديب الكولومبي (غابرييل كارسيا مركيز) الذي فاز هو أيضاً بجائزة نوبل كرمز من رموز الأدب اللاتيني، كان للنقاد

هناك رأي آخر فقد اعتبروا فوز ماركيز بالجائزة أمراً مخيباً للآمال ويثير الشك حول المعايير الفنية والأخلاقية التي يقاس بها الإبداع الفائز بالجائزة! ففي أمريكا اللاتينية أسماء تستحق الجائزة، ماركيز مبدع متميز حقاً، لكنه ليس أفضل من بورخيس واستورياس. والمفاجئ في الأمر أن ماركيز صادق احتجاجات المعارضين، وفجر قنبلته بإعلانه أن لا حق له بهذا الفوز واعتبر حصوله على الجائزة جائراً لذلك رفضها لأنها بهذا القياس جائزة مشبوهة، فاستحق احترام العالم وأعتبر موقفه عادلاً وشجاعاً. وفي حوار مع الروائي الإيطالي الكبير ألبرتو مورافيا أجري معه في أواخر الثمانينات، ذكر أن جائز نوبل، وحالتي فوز نجيب محفوظ وماركيز بجائزة نوبل تؤكدان اختلال المعايير والشك في مصداقية وضع آلية شفافة لتمايز الأعمال الإبداعية السردية وغيرها وإن كانت تلك الأعمال فيها من المغامرة والجرأة ما يجعلها أكثر تميزًا واستحقاقاً للبروز وأعود لسؤالي الذي استهللت به المقال، وأطرح إلى جانبه سؤالاً آخر أزعم أنه محور مهم في نقد ورصد حركة السرد العربي. لماذا ظهرت أسماء في زمن قصير واختفت أخرى ظلت راسخة في الأذهان زمناً طويلاً؟ ألأنها كانت أقل جرأة أم كانت تنقصها المغامرة؟ أم أن ذلك كان الفارق الذي لا يقبل الجسر بين من فاز، ومن أخفق أو اختفى، إذ لم يكن في تجربتهم الجرأة الملفتة والمغامرة الحقة؟.

و يدعو لتبرير هذه الفرضيات انتشار تجربة السرد الجديدة، التي وجدت في وسائل عولمة الثقافة المفتوحة الجسور التي تروجها وتسوقها وتسهم في سرعة انتشارها، بنفس الأسلوب الذي تتوفر فيه المعلومة للمثقف، والتي تتيحها له مواقع وقنوات الشبكة العنكبوتية. رغم أن غالبية الأعمال السردية الجديدة لم تكن وفق المعايير الفنية ذات مستوى ولم يكن لبعض كتابها حتى تجربة الكتابة فعلاً، وإذا كان هناك ما يلفت فيها ويشد فهو أغلفتها وعناوينها التي توحي بجرأة البوح والمغامرة في كشف الممنوع. قبل نحو عشرين عاماً أكد الروائي عبدالرحمن الربيعي، أن الرواية العربية في أمس الحاجة للمغامرة والخروج من أسوار التقليدية ذلك السياج الذي يتحرك في محيط دائرته الرواة في إطار المسموح والمألوف، لأننا حقاً نحتاج إلى البكاء على همومنتا وأوجاعنا حتى لا يكون حصادنا هشيماً ووعينا هشاً. إن التطور الذي شهدته الرواية خلال العقدين الأخيرين كان تطوراً مذهلاً ورائعاً..، ومرد ذلك أنه كان وليد المغامرة والصدفة والقدر. وهو ما كان مختلفاً عن بدايات القصة العربية في الربع الأخير من القرن الماضي، حين تم ترسيخ أسس ومقومات انطلاقة الرواية العربية الحديثة. في مرحلة توحدت فيها صفات ومميزات روادها في تجاربهم، وقد

اختلفت سماتهم الإبداعية كاختلاف سحنات وثيمات وجوههم، فحنا مينا والطيب صالح، يمثلان الغربة والانتماء، في حين جسد يحيى حقي ويوسف إدريس ونجيب محفوظ الواقع وتغلغلوا في تفاصيله باعتبار الرواية مجازاً لكشف حالات الواقع ورصد تاريخه، أما تجارب الطاهر وطار وعبدالسلام البقالي وإميل حبيبي وغادة سمان ويوسف السباعي وكوليت خوري ومحمد شكري، فإننا نجد أن لكل واحد منهم خصائصه ومميزاته. وجميع هؤلاء غامروا في تجاربهم وكان البعض منهم جريئاً إلى حد الإثارة، ولكنها جرأة للبوح وكشف عورة الوجع وليس بهدف إثارة الغرائز والشهوات، فهم مبدعون في جرأتهم وقد اتخذوا نسقاً مختلفاً يهربون به من تقليد النمط القديم وحتى لا تكون كتاباتهم مستنسخة من على نمط المبدعين السابقين في الشكل والمضمون. حين سئل الروائي المغربي محمد الزفزاف عن أسباب عزلته وانقطاعه عن الناس، أجاب كاشفاً عن سر تجربته السردية، أنه أراد في فترة من فترات المخاض أن يعتزل الناس والحياة بأضوائها وضجيجها بمحض اختياره وبرغبة جامحة منه ولكي يخفف عن كاهله تلك المؤثرات السالبة، متوارياً عن الضوء وقد ارتكن إلى الظل ليخرج من تلك المغامرة بتجربة فيها إثراء لإبداعه وجلاء لرؤيته. رغم صدمة الشعور الذي انتابه وقد أحس بقسوة الناس وجحودهم ولكنه لم ييتئس، فانكب على الورق ليفرغ ما بداخله بشفافية ومعاناة لا حدود لها، تمكن من خلال تلك التجربة من الانتقال بخياله للعالم الخارجي من خلال ثقب ضيق في باب توارى خلفه مع الفكر والكلمات!

لم يكن الروائي الكبير حنا مينا، الذي هو من أكبر الروائيين العرب تجريباً، مجرباً مغامراً في روايتيه الرائعتين «الولاعة» و«الأبنوسة البيضاء» فحسب، بل كان مختلفاً عن سابقيه بتجربة لرسم خطوط ملامحه، ففي لقاء معه بعد أن اتهم بتقليد الروائي الفرنسي (آلان روب غرييه) الذي قلد تجربته في كتاباته العديد من الروائيين في الشرق والغرب. دافع مينا عن تجربته بثقة واطمئنان قائلاً: حين كتبت روايتي «القمر في المحاق» كنت أدرك أن قراءة العمل كرواية أمر مفترض، لكنني تعمدت أن تكون قراءته كعمل مسرحي ممكنة، وذلك تجريب محفوف بالمغامرات، لذلك أقول حنا مينا لا يحاكي أحداً وهو كغيره ممن اتهموا بتقليد غرييه أو ماركيز أبرياء من هذه التهمة. على الأقل البعض. إلا أن حنا مينا أنكر أن تكون المغامرة متهورة كبعض الأشكال الروائية الجديدة كنص (اللارواية) الذي يعد تزييفاً غايته الانقلاب على المضمون بالشكل.

وهنا ألخص القول، فأقول: إن النص الإبداعي – سردياً كان أم شعرياً – إنما هو ثمرة

موضوعية للعوامل النسبية التي هيأت حدوثه في الزمان والمكان فبعد تناهي أو لا تناهي، وهو أيضاً ثمرة حتمية تجادل المجتمع وتنتقذه وتكشف غطاء الأوجاع عن النواميس والكوابيس، وإن جاء الخلط في تعددية الأشخاص وفي حدوث ما هو متخيل يحتمل وقوعه في زمنين متناقضين وفق ما تقتضيه التناقضات الحكائية، ولكنت شريطة أن يكون بواقعية ويبتعد عن العبث في جرأة محسوبة ومغامرة مقننة تحسب لصالح التجريب.

* * *

جاذبية وردة

عماد الورداني

الوردة التي كانت تنتظر في العراء البارد مواسم التلقيح، تحلم بحياة دافئة، ينازعها شك ولادتها، قد تكون قيسرية، أو طبيعية، قد تموت في رحم الأرض، ولن يتذكرها أي أحد، تعيش أحاسيس متناقضة، تزورها أشباح الورود الميتة وبقاياها المشوهة، ترعبها، تأكل من لحظات انتظارها. الوردة تنتصر على هواجسها، تصنع إكليلاً من أحلامها، وتنتظر عبور أول ريح تُلقحها لتخرجها مبتسمة إلى الوجود.

الوردة التي تلقحها الرياح الخريفية، تغرس فيها البراءة، تصالحها مع تربتها، تحس بالاطمئنان، تحلم بغد وردي، تنجذب إلى الأمل وإلى بصيص الضوء الذي سيجعلها ملكة على نفسها وعلى الآخرين. الوردة لا تجد إلا أن تصدق هذه الوعود، تتشبث بالحياة وتنمو، وتنمو، وتنمو لكي لا تشيخ في مهدها، وتجرفها التربة إلى الوادي السحيق.

الوردة التي تنمو، تسابق الريح لتكتمل، تفتح عشها للحياة، تشيد عسساً في جذعها، عروقها تتشابك مع التربة، تبحث عما يبرر وجودها دون خوف تتصيد أملاك الأرض، تتنفس بعمق، فيزداد إيمانها بالحياة صلابة.

الوردة التي تكتمل وحدها في العراء لا تجد شاعراً يمدحها، أو بستانياً يشذب أشواكها. لا تجد مرآة

تصفف جدائلها المُشعثة، أو تنورة بيضاء تخفي هشاشتها، لا تكف عن الحلم بيد آمنة تقطفها وتمنحها حياة أخرى.

الوردة التي لا تجد الأصابع الندية أو الخشنة لتلاعبها، تكبر وحيدة تتأمل أوراقها، تدون يومياتها الباردة بحبر أزرق، تتنفس عطرها البري الممزوج بمرارة الانتظار، في هبوب الريح الثانية. تسقط جزءاً من أوراقها تنفلت منها ذاكرة انتظارها، وتحلم بالشمس والقمر، تحلم بموسيقى عاشقة، تحلم بزخة مطر خفيفة، تحلم بحديقة ممتدة هي مملكتها، تحلم وتتنفس، عطرها الذي ظل فواحاً، يستنفر أنوف الذين لا يعبرون مغرسها، تترجاهم، تستعطفهم من أجل أن تستمر.. لا أحد يستنشق عطرها، لا أحد يستجيب لصراخها المتكرر.

الوردة التي لا تجد من يقطفها، تسقط ما تبقى من أوراقها، تتعرى للذين لا يعبرون، تظهر تجاعيد الزمن، تحس بسن اليأس يأكل أحشاءها، تشيخ، تشيخ، ولا يد هناك تقطفها. تحلم بمزهرية مقلدة، تحلم بقليل من الماء الممزوج بالسكر بعدما حلمت بآص رفيع، والأوراق تتساقط، كل ورقة تنعي خرابها، تتوقف عن الحلم، تذبل، وتبحث عن أول طريق يوصلها إلى مقبرة الثكالى، تزورها أشباح الورود الميتة وبقاياها المشوهة، لا تجد مفراً سوى أن تفتح أذنيها لتمائم النهاية.

الوردة التي لا تجد من يكفنها ببياض الثلج، تخرج الأرض لسانها، ليمتص ما تبقى من رحيقها، بينما تمعن الأوراق الذابلة في الهروب بحثاً عن تربة خصبة دون أسنان سوداء لتنام فيها، وحده الشوك يبقى شاهداً على أحلام لم تكتمل.

* * *

لا أرى وجوهاً

سعيد أحباط

الكـــل صامت في هذه القاعة، عيون الرجال باهتة، ضحكات النساء بلا بريق.. تداخلت ألوانهم وأسماؤهم، وفي لحظة ما أحسست أن غربتي تدفعني إلى الصياح..صوت خافت خرج من صدري اعتقدت أن لاأحد سمعه ؟ همهم أحد الجالسين كنت لا أرى وجهه،فقط صوتـه وصلني، تقدمت برأسي لعلي أراه.. ساعتها تقدم الجالسون مثلي بقي الجدار البشري.. وعوائقه تفصلنا.. ثم بادرني صوته بسؤال تعيس:

– ماذا أصابك؟

– هل من حقي أن أجيب عن سؤاله؟

ربما كان هذا الجرح هو السبب في أن أغتصب هذا السكون الذي يخيم علينا،تفوهت ببعض الكلمات التي لم يفهم معناها أحد، رمقني الجالسون بخوف فيه الكثير من التردد، لم يجرؤ أحد على محاورتي... آن لي أن أفهم أني لست منهم،وهذا الصمت المطبق على صدري لابد من كسره.. جمعت مابقي لي من حق نفضت الغبار العالق بجسمي.. تقدمت خطوات إلى الأمام لا أحد أبدى استغرابه.. كان ذلك ردهم على وجودي، ساعتها عادت بي ذاكرتي إلى تلك العجوز التي اقتحمت بدون استئذان خلوتي في أن أبكي لوحدي عند غروب الشمس.. التفت متعجبا إليها من تكون؟ هل إنس أم جان؟قسمات وجهها

دلتني على جمال، كانت ترتديه في شبابها. لكني لم أفكر لا أنا ولاهي في تغيير مكاننا رغم الروائح الكريهة التي كانت تنبعث من بقايا بول أعرض عنه أصحابه بدا لي المشهد جميلا. كل سكان هذا الزقاق كانوا يغطون في نوم عميق،مثلهم مثل باقي المدينة لحظتها قفزت بين مخيلتي إلى الوراء إلى سنوات خلت.. الحدث كان في شهر مارس، في اليوم الثامن عشر منه،تعود أهل البيت على النهوض باكرا مع تمتمات رب العائلة ، كان لسان حاله يشتم الكل دون تفرقة بين كبير وصغير.. جرت الأمور عادية إلى أن أكمل صحن الزيت الذي يفتتح به بقايا فتات الخبز المتناثر أمامه همست هي:

– دعها هكذا وسأجمعها...

– أنا ... فيما بعد....

خرج كلاهما من الغرفة برأي مخالف ومضى الضجيج يتصاعد بين جدران الغرف الأخرى ينتظر الأخ الأكبر تناول كوب الشاي وسيجارة بين يده اليسرى ولسان حاله يروي برنامج يومه الذي لا يختلف عادة عن بقايا الأيام الأخرى.. لدى مروره أمام غرفة الحمام، اعترضه آخاه الأصغر بعين مفتوحة وأخرى مغلقة، رفع رأسه إلى الساعة المعلقة على الحائط بينما يده اليسرى تدعك أسفل بطنه، عادة أوصاه الجميع عدة مرات أن يقتلع عنها، لم يقل الفتى شيئا:

– أما أنا فكنت أسمع أصواتا وحركات ولا أرى وجوها...

أطلقت صيحة مدوية هي أقرب للعويل، صداها كاد يقتلع التوثر الذي كنت أتخبط فيه،حركت ساقي مرة،

ومرتين لأعبر عن وجودي لا فائدة، وجدت في حلقي مرارة العزلة التي لا صوت لها، والتي صرت أجد لها طعما..استسلمت لها طعما في بعض الراحة.. هي ساعات فقط، وبعدها سأجعل من نفسي عظيما...

* * *

رائحة ورقة تصلح للكتابة

محمد عباس علي داود

– 1 –

أرادت أم حسين أن تؤدب زوجها المرسي .. لم تجد أفضل من تعليقه عاريا على حبل الغسيل بالشرفة .. قاصدة أن يراه الجيران ..يعرف القاصي منهم قبل الداني ماجنته يداه..قالت امرأة من الجيران اركب الحذاء وأتركه يهرول بي إلى هناك.. أعرف من أم حسين ما جرى.. أعلقه على صدرى ليقرأه ويعرفه من لم يعرفه بعد من الأحباب والأصحاب ..اعتلت حذاءها ومضت إلى حيث أرادت .

رأى المرسى أعينا تتسلق الجدران المواجهة لبيته.. تبحث لها عن مواقع مميزة ترى منها ما تشاء.. قذف إحداها بمشبك غسيل مجاور.. هوت العين تتدحرج على أرض الطريق.

قالت المرأة وهى تعلق على وجهها مجموعة بسمات منتقاة لأم حسين:

– أصابني القلق عليك.. ما الذي جرى؟

زعقت أم حسين :

– طهقنى..طول النهار يجرى فوق ورقة كراس.. يشعر بالملل يقفز فى قلب كتاب.. أقول له كفى.. يرميني بنظرة ضيق قائلاً.. عدوة الإبداع.

مصمصت المرأة شفتيها وهى ترميها بنظرة اشفاق هائلة وتدير رأسها مغادرة: أعانك الله على ما ابتلاك.

وتركتها مهرولة إلى السلم الذى لفظها إلى الطريق.

– 2 –

عاد إلى الورقة من جديد .. انحدر مع سطر منها إلى أدنى رغما عنه.. انتبه .. حدقت عيناه غضبا من السطر المراوغ الذى زاغ عنه وحاول الصعود ثانية إلى أعلى .. رأى سدودا تمتد أمامه تعوق تحركه.. ارتجف.. مضى بينها يبحث عن مهرب.. انسابت من فتحات رأسه شرائط ورقية رفيعة تحمل أفكارا ومواضيع شتى.. مضت تتسلق الجدران .. تمسك بطرفها صاعدا حتى وقف على قمة سطر وعب من الهواء ما يكفيه لتعويض ما فقده فى رحلة الصعود....انتبه للشرائط الورقية تتطاير إلى أنفه مع الهواء .. صرخ .. الأفكار ستخنقنى .

– 3 –

من ثقب الباب رأى زوجته تنبثق وتتشكل أمامه فى صورتها التي يعرفها صارخة.. عاوزين فلوس يا مرسي .

أشار إلى بنطاله على الجدار..حدجه البنطال مليا.. أخرج جيوبه الخاوية هازئا وأدار وجهه عنه.. وجهت المرأة عينيها وأسنانها نحوه.. همس.. تصرفي الآن.. ودعينى لأفكاري.

انشبت اظفارها فيه.. رفعته من ياقة قميصه الى مروحة السقف.. ربطته فيها وأدراتها بأقصى سرعتها.. طارت الأفكار عبر النافذة.. بقى بدونها شاعرا أنه بلا غطاء.

– 4 –

قررت أم حسين تصعيد المواجهة مع المرسى.. قررت عدم السماح لأى ورقة بدخول بيتها.. علا صوته ساخطا.. والكتابة؟.. لم تبال به.. هرول خارجا إلى الطريق.. قائلا لنفسه سأكتب على أى صفحة متاحة.. ومضى باحثا بعينيه على أرض الطريق عن ورقة تصلح لمعانقة القلم.. انتبهت أذناه لصوت خطوات مجاورة.. انصت جيدا.. دقق فى الإنصات وهو يكاد يضج من الفرح.. الأقدام تكتب بخطواتهاحروفا.. توقعها على الأرض ..الحروف تتشكل جملا.. الجمل تتشابك لتصنع عبارات.. الأقدام تكتب.. العبارات تضج بالمشاعر.. أكمل سيره متابعا خطوات أخرى، فأخرى .. أسعده اكتشافه.. صار قادرا على قراءة الخطوات.. يحدد عن طريقها المشاعر .. عاد يعب من الهواء بقدر ما يستطيع .

– 5 –

حينما أتى الليل انسل من عقب الباب إلى داخل شقته..احتمى بالظلمة ومضى داخلا..

فتح زجاجة الحبر وقذف بنفسه فيها ..اغترف منها مايكفيه وقفز خارجا.. أرسل أنفه يتشمم رائحة ورقة تصلح للكتابة.. رأى واحدة أسفل مقعد قريب.. قفز فوقها.. زغردت السطور ورقص الحبر سعيدا ، أما هو فنسى أم حسين وقرارها المتعسف ، ولم يعد يذكر لها وجود.

* * *

دوار العائلة

محمد غانم

المشهد الأول

حرصت منذ زمن أن أذهب إلى قبر والدتي في مناسبة عيد الأم في مقابر القرية يلتف حولي المشايخ يقرؤون ما تيسر من آيات الذكر الحكيم.. انتبه إلى معاني التلاوة أحيانا وأغوص في ذكرياتي مع الأم في الغالب، خاصة وأن جوقة المشايخ تسرع في التلاوة حتي تنفض مني وتبحث عن (زبون) آخر، لم أستشعر حبا صادق إلا معها، كانت .. وكانت .. وكانت لدرجة أنني بعد أن تزوجت واضطرتني ظروف كثيرة إلى الهجرة إلى المدينة .. كانت توصيني دائما أن أتمهل في السير وأن أسير على الرصيف بعيدا عن .. الطريق حيث السيارات تسير بسرعة البرق ، كما أنك – يا ضنايا – لا تعرف ظروف السائقين ، منهم من أصابه الشرود، ومنهم من تناول الخمر – والعياذ بالله ومنهم من يسرع للقاء رئيسه أو نقل طفله المريض إلى المستشفي.. وإلى الآن مازلت كلما عبرت نهر الطريق التفت يمنه ويسره حتى وإن كان الطريق اتجاها واحدا ولابد أن أغطي جسدي في الصيف ولو بملاأة سرير وأن لا أنام بجوار نافذة مفتوحة وغيرها من النصائح التي كنت أتضايق منها خاصة إبان فترتي المراهقة والشباب.. وظللت طوال العمر في نظر أمي طفل صغير مهما تقدم بي العمر، وحتى بعد أن تزوجت ورزقني الله بالبنين والبنات وحين ماتت الأم، عاصرت الغربة واستحلبت المرارة، وندمت كثيرا على رحيلي إلى مدينة

القاهرة، تلك المدينة التي قد قلبها من فولاذ ساخن .. وندمت على ابتعادي عن أمي لأيام امتدت في بعض الأحايين إلى أسابيع.

أمي .. الدنيا من بعدك حطام وسجن ... وتعذيب وإهدار للكرامة فهل نلتقي مرة أخرى أم ما كان قد كان ؟!!.

المشهد الثاني

ليلاً ضربت قوات التحالف بغداد وأغلقت على نفسي الغرفة في منزلنا الريفي ومن خلال وصلة مسروقة من ART تمر بدور كل القرية ، شاهدت على (الجزيرة) المأساة .. ومضات نار .. قنابل عنقودية وذكية وغبية بلا قلب ولا عقل .. والموقف العربي كالعادة ملتزم الصمت وبوش يضحك علينا كعرب ويعد بإقامة دولتين .. وكنا قبل فترة نشجب ونستنكر .. الآن كف كل شيء وأصبحت ديار العرب تمرح فيها الأفاعي والذئاب وينعق في فضائها نواح الغربان .. فلا تسلني بعد ذلك عن الكرامة والأخوة والعروبة، وإذا تألم شقيق لي في مكان فأنني أتألم لألمه .. وبعد موت الأم لا أحد يحبك لله، وعليك فقط أن تجتر أحزانك وذكرياتك التي كانت وفي يوم عيد الأم يجتاح التتار الجدد حصون بغداد. ويلقون بكنوزها في مياه دجلة والفرات، ويتركون الغوغاء ينهبون كل شيء نهارا جهارا وعلى رؤوس الأشهاد .. ويذبحون الأطفال ويغتصبون النساء، بل ويبقرون بطون الحوامل، ولا صوت واحد عبر هذه المساحات الشاسعة من الأخوة والجيران يعترض وحتى الذين أخذتهم الكرامة وتظاهروا تعامل معهم الأمن بعنف، وداسوا المساجد بالأحذية ومزقوا المصاحف، لا شيء أمامنا سوى مشاهدة (الجزيرة).. وفقط مشاهدة (الجزيرة) وكأننا نشاهد فيلما دمويا أنتجته هوليود وفرضت مشاهدته علينا كعرب، وفقط نحن الضحايا.

المشهد الثالث

التوتر .. يخنقني .. الحزن يكبر بداخلي ويطل – كالأفعى – من رأسي .. والناس في القرية بين شامت في صدام أو حزين لم يحدث، أو محايد أو حتى الحزين على ما يجري كان يمتلك الأدلة على أن غالبية دور القرية والتي تحولت من الطوب والطين إلى بناء شاهق بالحديد والأسمنت المسلح من خير العراق ، والمحايد يتسلح بحكمة جحا طالما أن الانحرافات بعيد عن جسده فلا أبالي وليكن ما يكون، كان يوم الجمعة توضأت .. جلست في الصف الأخير في المسجد .. هذا المسجد يكنى باسم عائلتي ، وقد تم ضمه مؤخرا إلى وزارة الأوقاف .. بناه الجد الأكبر وترك له وقفا يقدر بخمسون فدانا من أجود الأراضي التي تزرع بالموالح ويعلن عن مزاد في الجرائد عن طريق الوزارة وارتفاع أرض الشارع في القرية من جراء الأمطار وغيرها، قد جعل المسجد في حاجة إلى إعادة بناءه وعبق

التاريخ والقدسية يلفانك فور دخولك، وأحيانا ما كنا نفاجأ بعنزة شاردة من صاحبها تدخل إلى المسجد، يسارع البعض إلى إخراجها في حين يقول البعض ضاحكا: أن المعزة قدمت للصلاة معنا في جماعة ، صعد الخطيب (الأعمى) .. انتظرت بعد المقدمة أن يتناول هذا الحدث أو أن يؤكد على الأخوة والجهاد، وقول المعتصم (لبيك يا أختاه) أو حتى الدعاء بالسلامة لما يحدث لأشقائنا في العراق ولكنه فاجئنا –بعد المقدمة– بالحديث عن آداب الجماع، وأن كانت الزوجة قبيحة ولا تجد المتعة معها فإياك أن تفكر في طلاقها (لأن الطلاق هو أبغض الحلال عند الله) وأنك إن صبرت فسوف يبدلها لك الله يوم القيامة حورية من العين، ومضى يصف جمال (الحوريات) وكيف أننا سنرى المياه وهي تنساب برقة ونعومة وعذوبة حين نشرب يوم القيامة، ناهيك عن أنهار اللبن (غير المغشوش، وغير المخلوط بمواد حافظة كما يفعل التجار الآن من فاقدي الضمير ومراعاة الله)

وكذا أنهار الخمر (وهي بدورها هكذا أكد الخطيب) ليست مغشوشة وأيضا لن تكون محرمة لأنها صافية وسوف نشربها من المنبع رأسا، وبدون أن تمر بمراحل غش ، أو يدخلها مواد أخرى مغشوشة كما هو حال الخمرة اليوم، ابتسم البعض، أما أنا فلم أتحمل .. وقاطعته – رغم خطأ ذلك – قائلاً.

جماع أيه ، ونسوان أيه يا فضيلة الشيخ والعراق يدك بالقنابل؟! ألا تعيش معنا وتسمع الأخبار مثلنا، أم أنك تعيش عصرا غير العصر

أظلمت الدنيا، ولم أدر بنفسي إلا وأنا ملقي في غرفة حقيرة فوق أحد الأسطح والدماء تنزف من كل مساحة ممتدة في جسدي، وأنا مكوم على الأرض كخرقة بالية أتوجع وأئن أحاول الوقوف فتعجز قدماي عن حملي، أو حتى الوقوف.. أصرخ باسم أمي .. ولكن لا شيء سوى الوحدة .. والفراغ .. والضياع .. والانسحاق .. اصرخ باسم أبنائي من الذكور أو حتى الإناث .. لا شيء سوى صوتي ثم صدى صوتي يرتد إليَّ شامتا .. ضاحكا .. معاتبا .. أخيرا صرخت باسم زوجتي .. تحشرج الصوت في حلقي .. وعجزت أيضا عن الكلام.

المشهد الرابع

بعد أيام من تركي هذا .. وبعد أن اعتاد جسدي الألم، وأمعائي الجوع، وعيناني قد نسيت الدموع ، وعقلي قد دخل بلا استئذان في حالة (شلل).. وجدت أمامي زوجتي انحنت لكي تحملني وتنزل بي من (المقعد في بيتنا الريفي) إلى الشارع حتى تكون رحلتنا إلى المحطة والعودة مرة أخرى إلى المدينة التي بلا قلب ، تعثرت بي على السلم فسقطت من فوق ظهرها فزادت جروحي وآلامي انزعجت زوجتي في حين أني قد سررت لذلك حتى أريحها من حمل أجزائي

وفضلت أن أهبط الدرج حبوا إلا أنها رفضت بصوت متحشرج سألت.. الأولاد .. قالت لي:

– أنت ناسي أن عندهم مدارس وامتحانات.

– والعراق؟

– الله يرحمه.

– إزاي؟!

– جيوش العالم تجثم الآن فوق أنفاسه، وتم تقسيمه إلى أماكن نفوذ ، انجلترا مثلا أرادت الاستقرار في البصرة ، وأمريكا استقرت في منطقة المطار وبغداد حتى المنطقة الخضراء ..

– والألمان ...

قاطعتها:

وماذا حدث لي ؟

– لا أعرف .. كنت أزور أمي .. وقد سألتني عنك وهي تعاتبك لأنك تركتني أزورها بمفردي ولم تأت كعادتك معي.

انحنت .. فامتطيت ظهرها .. سارت بي في شوارع القرية .. والشوارع قد ضاقت وتحولت إلى علب أسمنتية خالية من الحياة بالرغم من أنه يسكنها بشر لا أحد يقابلنا ، ولا حتى (حمارة) شاردة تريح ظهر زوجتي من حمل أشلائي ، لا أحد في الطريق سوى الكلاب الضالة، والحدأة والبوم والغربان تحلق فوق رأسي في شماته وسرور واضحين، شعرت أن زوجتي قد أصابها التعب .. أو أنا الذي تعبت .. طلبت منها أن أستريح قليلا وأن (تتركني) بجوار هذا الجدار الطيني .. وأن تعود إلى دارنا حتى تحضر لي ماء أشعر بأنني عطشان .. بعد أن أستويت راقدا على الأرض .. نظرت أمامي مباشرة .. كان دوار العائلة .. زحفت حتى وصلت إلى بابه الخشبي المغلق، هاجمتني جيوش الذكريات، وصور الجد والأب، ومجالسهم العرفية ... واجتماع أهل القرية في الكثير من المناسبات التي كانت تلم بعائلتنا من قبيل مناسبة عزاء، أو فرح، أو حتى الجلوس معاً في أيام الأعياد وإصرار أبي على ضرورة أن يتناول الزائر ما تيسر من الكعك والبسكوت والذي كانت تصنعه أمي خصيصا لهذه المناسبات دبت في الحياة نهضت واقفا وكأنني قد تعافيت تماما من جروحي أحاول فتح الباب وأتوارى خلفه من الذئاب والكلاب والتتار، لا أدري إلا وفوهة بنادق متعددة توضع بكل عنف في كل مساحة من رأسي وظهري وصدري.

– هذا دوارنا (هكذا قلت للعيون الغاضبة).

– أنت حرامي.

– لكنه دوار عائلتي.

ضحك كبيرهم وأشار إليهم فنحوا البنادق جانبا وقال ساخرا :

– أنت بسلامتك الأستاذ فهيم ؟!

– آه.

أنت ناسي يا أستاذ لقد اشترينا هذا الدوار

بعد وفاة والدك – الله يرحمه – واختلاف أعمامك حول نصيب كل منهم في التركة، فكان الحل هو البيع ، وأن يتسلم الجميع نقودا يدبرون بها أمورهم، وكان الله يحب المحسنين، وأيضا كفى الله المؤمنين شر القتال ، وللعلم هذا الكلام قد تم من عشر سنوات.

– ولكنه مغلق.

– لأننا وظفناه (كزريبة) نربى فيها الماعز والخراف ولا مؤاخذة الحمير.

– أتفعلون في دارنا هكذا .

– من حكم في ماله ما ظلم .

تركوني وانصرفوا أهذي بالكلمات .. وأنا متشبث بالباب ، ناديت على زوجتي أن تسرع ولكي أتناول حتى ولو جرعة ماء.. أريدك أن تواصلي حملي حتى نصل إلى المحطة ومن عندها نستقل ميكروباصا ونعود إلى سجننا في القاهرة .. صوتي لا يخرج من حلقي والشارع خالٍ، وزوجتي لم تحضر بعد . ولا شيء يحيط بي سوى الكلاب والحمير الضالة ونهيقها المفزع، ونقيق الضفادع الذي يصلني في مكمني.. والوقت كله ليل.

* * *

موقــف

طالب الرفاعي

«مـاذا تقول». سألته ورحت أنظر إليه. كعادته مسترخياً في جلسته، مستمتعاً بالتنقل السريع بين قنوات التلفزيون. أكثر من عشر سنوات مرت على زواجنا. أتمنى لو نمضي سفراً ممتعاً في إجازة هذا العام، سأحاول جعل الأمر يختلف هذه المرة «إلى أين تريدين السفر؟».

سألني، وقبل أن أجيب أضاف بنبرة موحية: «الحديث عن السفر صار موضة بين الكويتيين». مستني جملته، لكنني لم أعلق بشيء، فاستدرك قائلاً: «الناس في الكويت تتحدث عن السفر أكثر مما تسافر».

كنا قد انتهينا للتو من الغداء، وانتقلنا إلى صالة التلفزيون. لا أحد سوانا أنا وهو.. ديمة وسعد مازالا في المدرسة. كل يوم بعد الغداء يختار المقعد نفسه، يرمي بجسده، ويسرع باختطاف جهاز التحكم بقنوات التلفزيون، وكأنه يسابق شخصاً غير مرئي للوصول إليه. نبست أخاطبه: «لترتب سفرنا باكراً هذا العام، نحن في منتصف شهر آيار (مايو)»، وداخل الرجاء صوتي: «أرجو ألا نتأخر كما في كل مرة».

أعرف عادته بكسله بعد الغداء وارتخاء نظرته، استمر يتنقل بين القنوات الفضائية، ويلتفت إليّ قائلاً: «الحر والغبار لا يطاقان. لنسافر إلى بلد بارد». فرحت

باقتراحه، ورحبت قائلة: «اختر أي مكان وأنا والعيال موافقون». «طيب». رمى كلمته بمعنى انتهى النقاش.

مرت فترة صمت بيننا، لا أدري ما الذي يمنعه بالتنقل بين القنوات الفضائية.. ذبلت عيناه أكثر وانسدل جفناه، بقيت أنتظر جملته، ومالبث أن نهض مثقلاً بنعاسه: «سأنام قليلاً»، و«السفر؟»، تحرشت بنعاسه، فدمدم مشوحاً بيده: «بعدين، بعدين».

بقيت وحدي. نظرت الساعة أترقب وصول ديمة وسعد. التلفزيون يبث أغنية أجنبية لامرأة تتلوى. خطرت لي نقاشات وخلافات السفر التي تتكرر بيننا في كل عام، لكنني أسرعت أبعد الهاجس. نهضت متجهة إلى المطبخ، لتفقد غداء الأولاد مع الخادمة. «جنون». نفخ يقه، وأكمل شكواه، «قيادة السيارة أصبحت مزعجة».

كنت جالسة إلى جانبه في طريق زيارتنا الأسبوعية لبيت أخيه الأكبر وكان متذمراً من الزيارة وحرارة الجو، والإشارة الضوئية الحمراء، وازدحام الطريق ومحطات الإذاعة وطريقة قيادة بعض السائقين.

«أين يمكن أن نسافر؟». خاطبني وتشاغل بتغيير محطات الراديو. قلت: «أنت اقترحت بلداً بارداً». وسكت لثوان منتظرة ردہ، ولأنه ظل ساكتاً قلت: «المهم ألا نتأخر فترتفع أسعار التذاكر، وتصعب الحجوزات».

في أحيان كثيرة أعجز عن تفسير نوبات سكوته.. بعد برهة قال: «اطمئني لن نتأخر»، وتحرك بالسيارة لحظة تغير لون الإشارة الضوئية.

* * *

«أفكر بالسفر إلى بلد ما سبق لنا رؤيته».

بعث جملته ونحن أمام شاشة التلفزيون في غرفة نومنا، ممسكاً بجهاز التحكم والتفت يسألني: «ما رأيك بالسفر إلى الهند؟».

أعجبتني الفكرة، فأسرعت بالرد: «الهند بلد العجائب. ستكون سفرة مختلفة»، ولأنه راح يصغي إليّ أوضحت: «مؤكد أننا سنرى عالماً عجيباً، وسيفرح الأولاد».

تخيلت زيارة «تاج محل» وخطرت لي الحُلي والملابس وشوارع الهند وساحاتها المزدحمة، فأعدت عليه: «أرجوك لا نتأخر أكثر، بدأت إجازة الأولاد، وهجم حر الصيف، ورطوبته علينا». «غداً أتصل بمكتب السفريات وأرتب الحجز». قال بصيغة من حسم الأمر، وأتأكد منه قلت: «سنسافر هذا العام من دون تأخير؟». بلع جملتي ساكتاً، راح يقفز بين

قناة فضائية وأخرى، مردداً: «برامج وأفلام التلفزيون مكررة ومملة».

* * *

كنت أراجع عيادة طبيب العيون، حين اتصل بي: «الجو في الهند حار ورطب، لماذا لا نفكر ببلد آخر؟» حاذرت أن أرفع صوتي بين المراجعين. قلت له هامسة: «لنسافر إلى سويسرا» ظل ساكتاً فأوضحت: «ما سبق لنا زيارتها، كما أن الجو بارد». «حسناً، سأتصل حالاً بمكتب السفريات». قال جملته بصيغة أشعرتني بجديته، وفي الوقت ذاته، أشارت إليّ سكرتيرة الطبيب فاستأذنته: «سأدخل على الطبيب».

* * *

«لماذا لا نحجز من طريق الإنترنت». استوقفني بينما أنا ألتقط حقيبة يدي أهم بالخروج إلى سوق الجمعية، وأكمل: «مكاتب السفر تأخذ عمولة، نحن أولى بها» ضايقتني مراوغاته وتأجيله، ولحظة التقت نظراتنا، دفعت: «أرجوك، احجز بأي طريقة»، «على درجة رجال الأعمال أو السياحية؟»».

قاطعني، فتحيرت بماذا أراد لكنه أسرع يسألني: «ما رأيك بالسفر إلى المغرب وأسبانيا»، «مو معقول!» أفلت صارخة والضيق يجوس في صدري، ولأن نظراتنا التقت ثانية، أخبرته: «البارحة انتظرك العيال، ليتكلموا معك بخصوص السفر»، وحمل صوتي هواجسي: «لا داعي لمزيد من النقاش والتأجيل الممل، اختر أي بلد ولنسافر».

«سأرتب كل شيء». كرر جملته التي أكره وعاد لمشاهدة التلفزيون ولحظة خطوت مبتعدة سمعته يقول محدثاً نفسه: «مئات المحطات الفضائية وجميعها بائسة، فكرت لثوان بالرد عليه، لكنني عدلت وأكملت طريقي.

* * *

كنت جالسة أمام شاشة الكمبيوتر، في مكتبي، أتنقل بين مواقع شركات الطيران وحجوزات الفنادق. جاءت إليّ حسرة ديمة وسعد وضيقهما بالتأجيل. دار في بالي أن أتولى الأمر وأنهي الموضوع ومن دون تردد اتصلت به في مقر عمله: «إلى أين تود أن نسافر؟» شعرت به يستغرب سؤالي المباغت فأخبرته: «أنا على «النت» وسأحجز التذاكر».

«أجلي الموضوع والنقاش لحين عودتي إلى البيت»، اعترض معبراً عن رفضه، لكنني قاطعته: «سأرتب كل شيء باستخدام بطاقتي البنكية»، تسربت الحدة إلى نبرته: «انتظري عودتي». «إلى متى ننتظر، شهر حزيران (يونيو) شارف على الانتهاء؟». نفخت بضيقي، لكنه أسرع ينهي المكالمة، فبقيت السماعة قرب أذني تصدر نغمة متكررة وأهمس: «الإنسان لا يتغير».

* * *

كعادتنا في خروجنا الأسبوعي، تناولنا القهو مع الأولاد في مقهى «ستارباكس» في مجمع «الأفنيوز». ظلت ديمة طوال الجلسة تنظر إليّ، كانت قد حدثتني برغبتها في السفر إلى سويسرا، وفي لحظة هدوء بادرته: «بابا، متى نسافر؟» وكمن كان يتوقع السؤال، رد عليها: «أنا وماما سنرتب كل شيء»

«متى؟» أرسلت سؤالها بحرقة قلبها وضيقها. وظلت تنظر إليه، لكنه غيّر الموضوع قائلاً: «القهوة لذيذة هنا، حولت ديمة نظرتها المستغربة إليّ فتحرك الأسى في قلبي. في طريق عودتنا إلى السيارة اقترب مني، ونبهني صوته، «مع أننا في فصل الصيف، إلا أن المجمع مزدحم بالناس». فهمت مرمى جملته، لكنني تعمدت التجاهل، فواصل حديثه: «المجمعات التجارية في الكويت توفر للمتسوقين كل الماركات العالمية».

ويرمي بسؤاله كأنه يكلم شخصاً آخر، قال: «لا أدري ما الذي يدفع الناس إلى السفر؟». توقفت ناظرة في وجهه، ومن دون تفكير أجبته: «سأسافر أنا والعيال». أطلّت بعينيه تلك النظرة الكريهة، فقلت مؤكدة: «نسافر وحدنا إلى أي مكان» وأتركه في موقفه. أمسكت بيد ديمة وخطوت مبتعدة.

* * *

حلوة كالعلقم

محمد يوسف الصليبي

هـــي حلوة الحلوات، عندما كلمتها شعرت أن سنواتي الثلاثين المسروقة رُدت لي. الشهد يتسرب من بين شفتيها، أو هكذا خيل لي وظني أنها الحقيقة. أمضيت أيام عمري المسروقة والتائه أبحث عنها، وعندما وجدتها تسلل ذاك التيار القادم من لا مكان إلى روحي. حاولت أن أمسك به لأبقيه طويلا في روحي التي شعرت ولأول مرة بالطمأنينة، ولكنه متملص كسيدة لعوب تأخذك إلى البحر وترجعك ظمآنا، كما يقولون. أوتذكر؟ نفس الإحساس الذي أحسسته عندما كنت في طريقك إلى البحر في «أربعة أيوب» وأم كلثوم تشدو بلحن عبد الوهاب «هات عينيك تسرح في دنيتهم عنيا، هات أيديك ترتاح بلمستهم إيديا.» كنت تطير بلا جناحين. يومها كما اليوم بحثت عن روحك فلم تجدها كانت تسبح بين زهور تنبعث منها رائحة تسكرك. بحثت عن أجزائك، فلم تجدها. واليوم لم تجد لا روحك ولا أجزائك. كانت أحلامك تملأ الدنيا وأمانيك فاضت فملأت سماء مخيم جباليا. كنت فقيرا ومعدما ولكن أحلامك كانت كبيرة وأنت تعمل بجد لتحققها وحققتها. والدنيا، كما يقولون، لا تعطي الإنسان كل ما يتمنى.

التي سرقتك سنين عمرك غادرتك برغبتك كما سرقتك برغبتك أيضا. «إن تداوي جراحك بنفسك خير

ألف مرة من أن تترك السارقة تداويها!» قلت لنفسك. سعدت بحريتك ووحدتك. جلست أمام التلفاز، فطاردتك الأحلام الوردية القديمة. بدأت تشعر بذاتك، كما أن روحك تراقصت أمام عينيك فرقصت معها طربا. كان صوت نجاة الصغيرة ينطلق من الجهاز فتتيه روحك تماما كما كانت أيام الآمال الكبيرة في جباليا. حقيقة أنك كنت ولا زلت وستبقى عاشقا لصوتها. إنها صاحبة الصوت الهامس الذي يتسلل إلى روحك بلا استئذان. أنها نجاة الصغيرة! أما زلت تذكر؟ عادت بي الذكرى وأنا من الذين تهيم أرواحهم مع الأحلام والذكريات.

– أبحث عن زوجة جديدة، هل لديك واحدة؟ سألتها بصوت خافت.

– وماذا عن زوجتك؟

– سرقت سنين عمري وغادرتني. صمت لحظة ثم أضفت، برغبتي.

– هناك فتاة أربعينية، مثقفة ومتعلمة، هل أفاتحها في الموضوع؟

– بالتأكيد!

وانتظرت وازداد استمتاعي بوحدتي. واحتلت حلوة الحلوات، وهذا الاسم الذي أطلقته عليها دون أن أراها، حيزا من أفكاري. تمددت على السرير كما كنت أفعل وأنا في جامعة دمشق أطوف أيامي الماضية وأتحقق مما أنجزت وماذا بقي علي لإنجازه. تحللت كل أجزاء جسدي المنهك. ولسعادتي أو ربما لتعاستي أمسكت بالأماني والأحلام من جديد. عدت ذاك الفتى الحالم الذي كان يحلم بالمستحيل وحققه. «في هذه السن يا رجل وتعود للأحلام؟» قلت لروحي معاتبا. «وماذا في ذلك؟» يحلم الشخص حتى تفيض روحه. وأمسكت بسماعة التليفون!

– ممكن أتحدث مع الصيدلانية؟ سألت من أجابني.

– ومن تكون؟ سألت بصوت حالم.

– أنا الدكتور يوسف. أجبت.

– ظني أنك تريد أن تتحدث مع حلوة الحلوات؟ هي حقيقة لم تستخدم اللقب ولكني لا أريد أن أذكر أسمها حفاظا عليها.

– أعتقد ذلك!

– انتظر لحظة من فضلك!

– 2 –

وماذا في ذلك؟ أمضيت عمري كله أنتظر، حتى وأنا أرى عمري كله أو جله يسرق أمام عيني وأنا أنتظر! كنت أقول «ربما يعود الحظ مزدهرا كأحلامي وتعود كما تمنيتها وتصورتها!» لكنها تمادت في سرقة عمري، بل وازدادت سوءاً.

– أنا تلك التي تسأل عنها! أتاني صوت عذب كزقزقة العصافير! هل هي حقا. تيبست

الكلمات على شفتي ولم أعرف كيف أبدأ والبداية دائما صعبة. استجمعت شجاعتي وبعض رجولتي المسروقة وقلت:

– أظن أن هناك وظيفة تنتظرك! ممكن أن تلعب على الكلمات ولكن النتيجة ليست إيجابية دائما. على أي حال لقد بدأت.

– لا أظن أنني أبحث عنها. غردت مرة أخرى. ورغم موسيقى الصوت إلا أنني شعرت بمرارة تمنيت لحظتها أن ينصفني القدر وألا تطول.

– أنا الدكتور يوسف الهلالي، ولا أدري كيف أقدم نفسي. تحركت مشاعري الميتة وشعرت بنبض خفيف يجوب أنحاء جسدي المنهك.

– قدم نفسك كما تريد فأنا أسمعك.

لم أتذوق طعم الخمر في حياتي ولكني رأيت كيف يتصرف السكارى عندما كانت تطول بي ليالي السهر وأنا أتسكع في شوارع دمشق. تسللت نشوة إلى روحي الميتة، فشعرت بها تعود للحياة مرة أخرى. صوت قادم من لا مكان ولكنه صوت ملائكي، هادئ، واثق، عذب وتلونه مشاعر لا أدري كنهها. أن أعود للحياة مرة أخرى، هي تلك المعجزة. ماذا جرى لك يا رجل؟ صوت دافئ يأتيك من السحر وتذوب أجزاؤك مرة واحدة. عطش وملقى في صحراء لا نهاية لها، وفجأة تأتيك المياه من لا مكان، ماذا يحدث لك؟

– أنا أستاذ اللغويات في الجامعة وأبحث عن زوجة تشاركني ما تبقى من عمري المسروق! قلت بعد أن عاد الكثير من مشاعري وأحاسيسي إلى أمكنتها القديمة.

– وماذا عن زوجتك؟ صوت حتى في تساؤله يطوف والأمل أرجاء سامعه.

– ذهبت مع الريح! قلت متكأ على عنوان الرواية الأمريكية الشهيرة.

– ولماذا؟ كلمة مغردة تتسلل إلى أعماقك فتثير لديك رغبة في أن تترك أحاسيسك وأفكارك تنساب أمامها، ولكنك كتمتها!

– هل تعفيني من الإجابة؟ ربما في القادم من الأيام تسمعينها!

– كما تريد؟ قالت.

كلمات كالشهد، تتذوقها فتذوب فيها ولا تذوب فيك. أين كنت؟ ولماذا تأخر القدر إلى هذا الحد قبل أن التقيك. «الأذن تعشق قبل العين أحيانا!» من أغاني سيدة الغناء العربي وشعر أي من الشعراء. من أين يأتي هذا الشاعر بهذه المعاني العذبة. «كما تريد!» يا للعذوبة المنطلقة من فيها. وأخذت أنثر أفكاري أمامها دون تفكير. لقد ملكت أفكارك عن بعد.

– أعشق الذكاء والرقة العذبة وأظن أنك تملكينهما، أقصد الذكاء والرقة.

– فقط لأنك هكذا!

– 3 –

هديل يمامة تناجي عشيقها من على فرع شجرة بجانب نافذتك. عصفور صغير يطوف العشب الأخضر متباهيا بألوانه الزاهية وروحك هائمة تطوف الأزهار العاشقة للفراشات التي تلتجئ

إليها وهي تحدثك من الجانب الآخر من البستان، بل تهمس لك بشيء كالحب، شيء كالشهد. يا لك من عاشق نسي العشق منذ ما يقارب الثلاثين عاما. أين كنت يا حلوة الحلوات؟ عشقت الزمن الذي عاداني عقودا كثيرة. ها هو ذا يصالحني مع أيامي وروحي. وها ذا أنت تذوب في صوت نجاة الصغيرة وألحان عبد الوهاب. «حتى فساتيني التي أهملتها فرحت به رقصت على قدميه.» نزار قباني. يا لك من عاشق، ومن شدة عشقك أراك ربما قد أخطأت في الكلمات. وماذا في ذلك تسحرني الكلمات الوردية واللحن الشجي، وأين تجد هذا إلا في صوت نجاة وهي تشدو بكلمات نزار وألحان عبدالوهاب.

– تعثرت الكلمات وتيبست على شفتي واتكأت على رقة وذكاء كلماتك. ثم زدت بجرأة، «تعطلت لغة الكلام وعانقت عيناي في لغة الهوى عيناك».

– ما رأيك لو زرتنا في البيت؟

قلما جاد على الزمن بهذه اللحظات الساحرة! قلت لنفسي، سأنسي كل المآسي في حياتي وسأنسى سنوات عمري المسروقة وأسامح الحياة التي ما أذاقتني غير العلقم وإن تذوقت حلاوتها فطعمها ملون بمرارة تراكمت على شفتي حتى أصبحت من لزوميات ما لا يلزم كما يقول أبو العلاء المعري. تهت للحظات، ثم أفقت على نفسي وسماعة الهاتف ملتصقة بأذني والكلمات تتعثر على شفتي، ولكني تجرأت وقلت:

– ما رأيك لو التقينا خارج المنزل؟

لم أكن بجانبها لأقرأ تعابير وجهها وأتسلل إلى عقلها في محاولة لمعرفة كيف يفكر وما هي الأفكار التي تدور فيه بعد أن طلبت ما لا يطلب. «هل أخطأت؟» سألت روحي. ربما، ولكنك يا رجل لا تريد أن تكرر المأساة.

– أنت تعرف يا يوسف – لاحظ أنها احتفظت باللقب لنفسها – نحن نعيش في وسط محافظ.

– لا أريدك أن تكوني تحت ضغط من أي كان.

– أنا صاحبة قرار، وليس هناك من يؤثر على قراراتي.

كيف تشعر بعد أن ترتوي روحك العطشى بالماء العذب؟ أو كيف تتحلل أجزاؤك بعد أن تتذوق الشهد الذي لم تقترب منه طيلة

سني عمرك؟ «أنا صاحبة قرار!!» وأنت تبحث عن صانعة القرار. لقد وصلت يا رجل إلى واحة خضراء ينساب فيها ماء عذب زلال. هل تكتمل الفرحة وأصل إلى هذه الواحة قبل أن يقتلني العطش وسط هذه الصحراء اللعينة؟

- يسعدني أن أسمع ذلك! قلت واتكأت على ذكائها المتقد في أن ينقذني من المنزلق الذي حشت خطاي في الوصول إليه. ثم أضفت معتذرا، يبدو أن الليبرالية استولت على أفكاري، فنسيت أننا نعيش في وسط محافظ.
- لا عليك، سنجد وسيلة للقاء. وبما أنك طرقت باب منزلنا، فأنت آمن.
- يا الله! أنا آمن. بجانبك أنا آمن، سامعا صوتك، أنا آمن. أن استلقي وسط الذكاء المتقد، أنا آمن. أنا فعلا آمن.

- 4 -

- يوسف، وسعدت هذه المرة أنها ألغت اللقب، وأيقنت، أو على الأقل أحسست أنني اقتربت منها أو هي اقتربت مني. عليَّ أن أذهب، أمي المريضة في حاجة لي.
- لا عليك يا حلوة الحلوات، سنلتقي قريبا.
- وهو كذلك، إلى اللقاء. قالت وتركت سماعة الهاتف دون أن تترك أفكاري. حلو المنطق وحلو اللقاء طبعاها في خيالي، وهيهات أن تمحى من هناك، أنها الشهد وأنا الذي لم أتذوقه طيلة حياتي سأقاتل العالم كله لأحتفظ به.

مضت الساعات والأيام وهي تزداد تألقا في أفكاري. إنها الشهد كله وهي والحق يقال حلوة الحلوات. ومع ذلك ابتعدت أياما حتى أثبت خيالها في أفكاري. قلت ربما هي نزوة وتزول. عندما انتابني ذاك الإحساس انزلقت أفكاري تجلد ذاتي الرانية إلى الذكاء والجمال وحلو الحديث. قابلت صديقتنا المشتركة، فسألتني:

- هل تحدثت معها؟ قالت بلا مبالاة. وكي أعاقبها على لامبالاتها، قلت:
- من؟
- حلوة الحلوات - واقع الحال هي لم تقل ما أسميتها أنا به ولكني أردت أن احتفظ باسمها في أعماق الذاكرة- قالت مستنكرة تجاهلي لقصدها.
- بالتأكيد!
- وهل اتفقتم؟
- أستطيع أن أقول توافقنا!
- ومتى ستزورهم؟
- لم نتفق بعد على موعد!

ودارت بي الأيام بحلوها ومرها. أتيه بأفكاري في بساتين الحياة بخضرتها وأزهارها، فأتذوق طعم الشهد، وأحيانا أتيه في صحرائها

القاحلة فيتسرب طعم العلقم إلى شفتي. أبذل قصارى جهدي ألا ينزلق إلى أبعد من شفتي، أنجح. أبقيه على مسافة من أجزائي حتى لا يستوطن أفكاري. أنه العلقم الذي رافقني سني حياتي. من أنت يا رجل؟ تأتي في اللحظة الخطأ والزمن الخطأ ودائما متأخرا. أما هذه المرة فهي من جاءت متأخرة. بدأت تنعى سني عمرك المسروق. بقايا عمر هو ما تبقى لي. آه! غسان كنفاني، ماذا تبقى لكم؟ سرقت الأرض وسرق العمر وماذا تبقى لك أيها المسكين الملقى في دروب الحياة الوعرة. وها هي حلوة الحلوات تعدك بأن تحول حياتك إلى جنة كم حلمت بها وتنسيك مآسي الزمن الأغبر. هي وعود ليس إلا. استلق على الوعود كما كنت تفعل، ودائما دائما تخذلك هذه الوعود! ربما تتحقق. همسات صوتها الرقيق توحي بأن وعودها ستتحقق. ولكن انتظر، هي لم تعدك بشيء. هذا صحيح، ولكن همساتها الحالمة توحي بذلك. ذهبت الوعود واستقبلت أفكارك الإيحاء. يالك من رجل حالم. وما الذي أوصلني إلى ما وصلته غير الأحلام؟

أحسست أن الزمن طال أكثر مما يجب! قلت لأتكلم مع حلوة الحلوات، فكلامها يريحني ويحيي الأمل في روحي الحالمة. نظرت إلى الساعة، أنها تسير ببطء خانق. أنها الخامسة مساء. أوتراها نائمة. قررت الانتظار وما أطوله. أمضيت عمري كله منتظرا شيئاً لا يأتي كما كان ينتظر غودو. أوتذكر تلك المسرحية؟ مسرح اللامعقول. كم استمتعت بها، ولكنك نسيتها وتذكرت فقط أسمها وثيمتها. هذا يكفي. نظرت إلى الساعة مرة أخرى، يا لقسوة الزمن والحياة. دقائق فقط مضت وأنت تتحرق شوقا لسماع صوتها. قلت لا بد مما لا بد منه، سأطلبها على الهاتف وليكن

– 5 –

ما يكون. هو ذا أنت المغامر والساخط دائما على الحياة وعلى الزمن وعلى الحظ الذي عاداك ولا يزال. أنت! من أنت؟ وبدون تفكير طلبتها على الهاتف. وفي لحظة تائهة أتاك صوتها. نعم! هو صوتها، أنه صوتها الحالم الناعس الهادئ الواثق الساحر، صوتها الذي يريحك ويسكر حواسك كلها.

– ممكن أتكلم مع حلوة الحلوات. قلت بصوت مرتعش، ولا أدري إن كان من النشوى أو من الخوف، خوف مما؟ أن تتكسر أحلامي على صوت رافض كما هي العادة، فأنا معتاد على الانكسار.

– هي أنا من تسأل عنها! بدأت تعد نفسك للسباحة في بحر من الشهد.

– أنا يوسف! لا زال صوتي مرتعشا.

– أهلا يوسف. قالت وحروف كلماتها تتراقص أمام ناظري.

– طالت الأيام ولم أسمع منك! قلت لأبدأ أنا.

– لا عليك، فأنا في انتظارك!

– ماذا قلت؟

– في انتظارك!

لأول مرة تنتظرني حلوة. وهي ليست فقط حلوة، بل هي حلوة الحلوات. هل غرقت في بحر من الشهد؟ أنا من فعل. سنوات عمري التائه والضائعة نسيتها. أنا أعود من جديد إلى التوهج والأحلام والأمل. «أنا في انتظارك!» أنت الأمل وأنت الرجاء. أنت الحلم والوعد. أنت من سيعيد سنواتي التائه لي مرة أخرى. أنت! من أنت؟ ولماذا تأخرت؟ الزمن! هذا الزمن الغادر! يا رجل، غادر وأنت تسبح في كلمات كالشهد.

– عندي الكثير لأقوله لك يا حلوتي. قلت بشجاعة حسدت نفسي عليها.

– وأنا أسمعك، واسأل كل ما يخطر على بالك.

– قالت لي صديقتنا أنك حلوة، هل أنت كذلك؟

– أعتبر نفسي حلوة وبلا استعلاء. يا رب السماوات والأرض! حلوة وبلا استعلاء.

– وماذا عن وزنك؟

– هناك سمنة خفيفة ولكني لا أعتبرها زائدة عما هو طبيعي.

هذا ما كنت أحلم به. سمنة خفيفة وجميلة وكما قالت لي شعرها قصير رغم أن أمها تنصحها بأن تطيله لأنها إن فعلت ستكون ملكة غير متوجه. مضى الزمن الذي كنت أكره فيه بطئه وسماجته. أحببت الزمن ووددت أن يطول أو أن يعود إلى الوراء سنوات طويلة. أين كنت وأين كنت؟ تأسرينني بحلو الحديث وبانتقاء الكلمات المتقدة. نظرت إلى ساعتي، ولدهشتي وجدت الزمن يتسرب من بين يدي بسرعة فائقة. هذا الزمن المناكف، ما له يعاندني. هدئ من سرعتك، أرجوك أيها القاسي. أحسست أن الزمن مخادع ومتملص. إن أحس أنك تستمتع به، يضن عليك بهذه المتعة. سأتحداه.

– أحب أن أقرأ كثيرا، وبالذات الأدب وطبعا المادة العلمية التي أعلمها في الجامعة. عدت إليها.

– وأنا أيضا أحب القراءة ومكتبتي تحتوي على كثير من الكتب.

– أحس أن هناك الكثير من الأشياء المشتركة بيننا.

– متى ستزورنا؟

– 6 –

– أنت من سيقرر الوقت الذي يناسبك. قلت وأنا تائه بين الزهور التي تراقصت حولي.

– أحد أيام الأسبوع القادم، لأنني مشغولة

في عطلة نهاية الأسبوع. سنزور أخي ويوم الجمعة عيد ميلادي.

– يوم الاثنين مناسب لك؟

– اتفقنا. قالت برقة تنساب من حروفها.

– أنتظر منك مكالمة لنؤكد الموعد.

– سأفعل إن شاء الله.

وأغلقت سماعة الهاتف بعد أن كاد الشهد يأخذني بعيدا إلى أماكن مهجورة. تذكرت أنني لم أبارك لها بعيد ميلادها. أو ربما فعلت دون أن أدري. عيد ميلاد حلوة الحلوات. قالت لي «أنني أحب الشيكولاته وبالذات جلاكسي» أنت يا حلوتي حددت هديتي في اليوم الموعود. الاثنين ليس بعيدا، ولكنه يتواري خلف جبال وعرة تسلقها دونه جهد ومعانا، وأنا من أولئك الذين يبذلون الجهد ومتخصص في المعاناة. طوال سني حياتي أعاني وما تبقى ليس بالكثير! ستنتهي معاناتك يوم الاثنين، هكذا وعدت روحك العطشى للأماني والأحلام. ستتسلل إلى حيث الورود ذات الرائحة الزكية، وما عليك سوى الانتظار. أتذكر؟ روايتك «الانتظار.؟ تاهت بين أيامك الضائعة. كانت رواية حلوة وهي الأولى ولكنها اندثرت كما اندثرت سني عمرك. وأخذت أحلم وأمني النفس بسعادة لا حدود لها في القادم من الأيام.

ها أنت ذا في يوم الجمعة، تبقى يومان وتلتقي حلوة الحلوات. تسارعت أنفاسي وأخذت نبضات قلبي تتسارع وتهمس لروحي بكلمات حاولت أن أكتمها. «لماذا لا تكلمها في يوم عيد ميلادها؟» قد تستاء من مكالمتك! ربما! أزحت هذه الأمنية–حتى مكالمتها أصبحت أمنية– جانبا. لا تزعج حلوة الحلوات بتهنئة هي من لزوم ما يلزم وليس على رأي كاتب لزوم ما لا يلزم. ارتحت لقراري، ولكن بعد لحظات، فقط لحظات، انتزعتني الرغبة بمكالمتها من سكون حواسي. يا رجل عيد ميلادها ولا تكلمها! هممت بها وهمت بي، وانتصرت الرغبة واستولت على حواسي كلها. هيا يا رجل امسك بسماعة الهاتف وكلم حلوة الحلوات. وبدون أن أدري أمسكت بهاتفي وطلبتها. لسعادتي كانت هي من حادثني:

– أحببت أن أتمنى لك عمرا مديدا وسعادة دائمة في عيد ميلادك. قلت بكلمات، بل بحروف مرتعشة ولا أدري إن كانت من الوجد أو من الرهبة في أن أزعجها.

– شكرا لك! وشعرت أن نبرة صوتها غير التي اعتدت عليها.

– أتمنى لك عمرا مديدا وحياة سعيدة. كررت نفسي في صورة واضحة عن ارتباكي وربما وجدي أو أشياء أخرى.

– مرة أخرى أشكر لك اهتمامك ورهافة مشاعرك.

- سأنتظر منك مكالمة لتأكيد موعدنا يوم الاثنين. قلت في محاولة لإنهاء المكالمة.
- أن شاء الله. قالت وانهينا المكالمة.

كانت الكلمات تخرج من فيها باقتضاب فانقبض قلبي، ولكني سربت هذا الانقباض خارج مدى روحي التي كادت أن تختنق. ندمت لأنني كلمتها. ولكن، هذه اللكن اللعينة لا تنفك تتسلل إلى كلماتي، سعدت حتى بصوتها المكتئب والمنقبض. ربما ما سبب ذبول صوتها شيء خارج إطار علاقتنا التي تزدهر ببطء ولكن بانتظام. ولأول مرة منذ أن كلمتها تذوقت مرارة خفيفة على شفتي. أخذت استمع إلى فيروز «عيدها كمان، ظللك عيد يا علي، سمعني صوت العود، كل نغمة لي.» وشعرت أن كل نغمة صادرة منها هي لي. وفي المكالمة الأخيرة كانت نغمات صوتها

- 7 -

ملونة بمرارة خفيفة هي التي تسربت إلى شفتي. غالطت إحساسي وقلت إن الأمور لن تصل إلى حد القطيعة. ومضت الأيام ثقيلة ومتثاقلة. أحسست أن تلك المرارة الخفيفة بدأت تتراكم على شفتي وكعادتي بنيت سدا من الأماني والأحلام أمامها حتى لا تتسرب إلى روحي. ومع ذلك القليل منها تسرب فارتسمت ملامح كآبة على وجهي لاحظتها ابنتي. نظرت في عيني طويلا دون أن انتبه لها، ثم قالت:

- ما بك يا والدي؟ قالت بصوت فيه عطف ومواساة تسللت إلى نفسي فكادت دمعة تتسرب من عيني إلا أنني أمسكتها في اللحظة الأخيرة، فأنا لم ولن أبدو ضعيفا أمام أولادي.
- لا عليك يا ابنتي، فأنا بخير. قلت بصوت أضفيت عليه ثقة زائفة.
- لكنك تبدو مهموما!
- فقط أحاول لململة أفكاري!
- هل كلمت الحلوة؟

سؤال أود إلا أجيب عليه، ولذلك صمت وهي تنظر لي وتنتظر إجابة. شعرت بأنفاسها تلاحقني. ماذا ستقول عني ابنتي التي أحبها كثيرا ولا أريد أن أقول أكثر من الآخرين. هي من طلب مني أن أتزوج وألا أمضي بقايا عمري وحيدا.

- أنت يا أبي في حاجة لمن تؤنس وحدتك، وأمي، حتى لو عادت فستكون كما هي.
- صدقت يا ابنتي، ولكني أبحث عمن تلاءم أفكاري ولا أريد أن أعيد التجربة.
- وحلوة الحلوات، كما وصفتها، هي من ستكون تلك.
- ربما، ولكن حتى الآن موعدنا الاثنين القادم.
- بعد يومين. قالت ابنتي بلهفة.

صادقت أحلامي كما كنت أفعل في الأيام الخوالي من عمري الممتد حتى الستين. وبعد طول تردد أمسكت بسماعة الهاتف وطلبتها. كنت أريد أن أتأكد بأن الأمور كما تركتها قبل آخر مكالمة وكنت أحلم بأن تكون هي على الجانب الآخر. واقع الحال أنني اشتقت لسماع صوتها. أتاني صوت خافت:

– سلام عليكم. قلت بصوت تلونه حيرة لم تخف عليها.

– عليك السلام. ردت بصوت واثق.

– ممكن أتكلم مع حلوة الحلوات. أظن أن الحيرة تراجعت ولكنها لم تختف.

– هي غير موجودة الآن.

– ممكن أن تقولي لها أن يوسف تكلم ويريدها أن تتكلم معه!

– سأفعل عندما تعود.

نادرا ما تخيب توقعاتي. تراجعت دقات قلبي وسيطر على أفكاري قلق لا أدري كنهه. أغلقت كل الطرق أمام الكآبة التي تجتاحني في مثل هذه المواقف، ولكنها تسللت إلى وجهي الذي أصبح كقطعة أرض لم ترتو بالماء منذ سنوات. تمددت على السرير وأصبحت في حالة انعدام وزن، لا أدري إن كنت أحلم أو أن كابوس اجتاحني فاضطربت كل أفكاري وحواسي. انتظرت أن أسمع الهاتف يدعوني لأكلم الحلوة التي أزاحت سنوات العذاب والعزلة بحلو الكلام. طال انتظاري، انتظار كعجوز سرقت أرضه ولا زال يحلم بالعودة. شعب تعود على الانتظار. نظرت إلى الساعة المعلقة على الجدار. تجاوزت العاشرة. يئست كما يئس ذاك العجوز. شاغلت نفسي

– 8 –

بالقراءة، ولكن هيهات للأفكار المضطربة أن تلتقط أي معنى من الحروف الجامدة المرسومة على صفحة كتاب يحتوي على عدد من القصص الصينية القصيرة. بدأ الوقت يتباطأ وأنا وحواسي كلها نحترق. كما كنت أيام تركوك في حجرة ضيقة بلا طعام ولا ماء. كأنك قطعة من الإسفنج تمتص كل المآسي أو قطعة حديد ممغنطة تلتقط كل المشاكل. يا رجل اندثر وانثر أجزاء جسدك المتفحم في هذا الفضاء القذر. القذارة تحيط بك من كل مكان، حتى منذ أن وضعتك أمك وغادرتك وتركتك في الوحل والقذارة. كيف نمت تلك الليلة؟ لا أدري. كنت أستجدي النوم وهو ينظر لي بتهكم واستفزاز. نهضت وأخذت أدور في الغرفة بدون هدى. مددت جسدي على الفراش وفتحت عيني على وسعهما في تحد سافر للنوم اللعين. نمت! نمت بعمق.

اليوم هو الأحد. غدا هو الموعد. ولم أسمع منها. لا بد مما لا بد منه. كلمتها. على الطرف الآخر لم تكن حلوة الحلوات. أختها. عرفتني.

- ممكن أتكلم معها. قلت بنغمة أشبه بالرجاء.
- هي غير موجودة. قالت وفي نغمة صوتها أسف جلي لمن يريد أن يحلل الأصوات.
- دعيني أقول لك بصراحة، كان من المفروض أن تكلمني أمس، واليوم تقولين أنها غير موجودة، أنا غير مقتنع بذلك، إذا أرادت أن تنهي القصة عند هذا الحد، فلا بأس، فقط لتقل ذلك وأنا سألتزم قرارها.
- غدا سأتركها تكلمك.
- إذا أنت من يمنعها من أن تكلمني. قلت بهجوم جندي يائس في محاولة للهرب من حصار فرضه عليه أعداؤه.
- لا والله أنا لا علاقة لي بذلك. قالت وكأنها تعتذر، وواقع الحال أنني لم أكترث لاعتذارها، كل ما أريده أن أسمع الصوت الهامس المتسلل من شفتي حلوة الحلوات، وكأنني ألهث وراء الشهد المنطلق من بين شفتيها وكلماتها.
- أذا سأكلمها غدا الساعة الثامنة مساء.
- وهي ستكلمك. قالت.

اندثرت في ذاتي. تركت الرصاصة تتسلل إلى جسدي بهدوء. تحملت الألم آملا أن يزول. ستخرج الرصاصة ويزول لا محالة، قلت لنفسي. أنا متعود على الانكسار، وهذه المرة لن يكون أسوأ من السابق. أنا والانكسار أصدقاء. أمضيت ثلاثين عاما مكسورا وأتحمل الألم والمرارة بصبر يحسدني عليه سيدنا أيوب عليه السلام. يا لك من مقاتل عنيد! آه! تذكرت، لقد سألتني الحلوة «هل أنت عنيد؟» «في مواقف معينة!» قلت. «مثل ماذا؟» «طلب مني أحدهم أن أضيف درجات لطالب حتى ينجح ورفضت، في هذه المواقف أكون عنيدا كثور!» وها هو ذا عنادك يضفي عليك مسحة من الثقة. «ستكلمني بالتأكيد وسنتفق على موعد جديد لزيارتهم!» خدرت نفسي الملتاعة بهذه الكلمات. استقرت تلك الرصاصة اللعينة بالقرب من القلب، وبدأت أتألم. تحملت ذاك الألم الذي رافقني سني عمري. نمت.

صحوت مبكرا على غير العادة. نظرت إلى الساعة. أنها الخامسة صباحا. أبقيت على وضعي ممدا على السرير وأطلقت العنان لأفكاري تتيه في كل مكان وفي لا مكان. حالة من انعدام الوزن لم أبرأ منها حتى الآن. كيف أمضيت الوقت المتبقي للحظة الساحرة؟ لا أدري. كنت مهوسا بسماع صوتها، ذاك اللحن العذب الذي يتسلل إلى الروح دون أن تدري فتعوم روحك في بحر من الشهد. لم أتذوق الطعام الذي قدمته ابنتي. اللفائف والقهوة والشاي أصدقائي اليوم. أنها اللحظة الموعودة والساعة الثامنة بعيده وأنا انتظر. لا بأس الحد الفاصل بين الألم والأمل. سأنتظر.

-9-

اللحظة تقترب بسرعة غريبة مما أثار الريبة في نفسي. لم أتعود على هذه السرعة في اللحظات الحاسمة. ما سر هذه السرعة. بدأت حواسي تنتشر في كل مكان وأنفاسي متلاحقة وتوقعاتي متشائمة. انتثرت أفكاري في أفق لا نهاية له. هيا يا رجل! أنت على موعد. نعم! نعم! أنا على موعد وانكساراتي تمددت أمامي. الموعد! كم خذلتك الوعود. هذه المرة غير المرة. تشجع، وأنت المعروف باقتحام الصعاب حتى بدون تفكير. ولم أطل الإمعان. أمسكت سماعة الهاتف.

- أهلا يوسف. تراكمت المشاعر في بقعة واحدة، وربما اندثرت. ها هي ترحب بك! ظنونك نابعة من ماضيك المأساوي. انطلق يا رجل.
- انتظرتك طويلا، وتاهت بي الظنون في دروب وعرة. قلت معاتبا.
- أنا آسف، ولكني لم أكن في البيت عندما كلمتني.

الصوت لا يوحي بالأمل. فيه نغمة لم أعتادها. شعرت بالرصاصة تتحرك، فتضاعف ألمي. ولكن يا رجل حتى الآن لا يوجد ما يوحي باليأس. أنظر إلى نغمة صوتها. لم تعد تغرد كما كانت في الماضي. لا تدع الظنون تأخذك إلى جبال شاهقة لا يمكنك تسلقها.

- ولكني انتظرتك طويلا ولم تتكلمي. مازالت نغمة العتاب تلون نبرات صوتي.
- لم أهاتفك لسببين. قالت وانتظرت ردة فعلي على كلماتها.
- أقبل كل أسبابك، فأنت الرجاء وأنت الأمل. قلت متشجعا بصدق كلماتها.
- الأول أنا فعلا لم أكن موجودة في البيت، والثاني لأن القصة توقفت أو يجب أن تتوقف عند هذا الحد.
- أتمنى ألا تكوني تحت تأثير من إنسان ما!
- أنا قوية بما يكفي لأقاوم الضغوط وأتخذ قراري بنفسي. قالت بثقة.
- ربما تعطي نفسك فرصة أخرى. قلت برجاء أعرف أن يتطاير مع الريح الكاسحة التي بدأت تعصف بحواسي، فأصبحت لا أشعر لا بالألم ولا بالقسوة.
- هذا قرار نهائي. قالت.
- يمكنك الاتصال بصديق. قلت متهكما لا أدري إن كان تهكمي على نفسي أو على قرارها. ضحكت ضحكة لا أود وصفها، ثم قالت:
- قرار نهائي. وأتمنى أن تجد إنسانة أخرى.
- بعدك لا ترضي طموحي امرأة. سأستمتع بوحدتي وحريتي اللتين افتقدتهما كثيرا. أتمنى لك التوفيق وأقفلت سماعة الهاتف.

تحسست الرصاصة التي أصابتني، فوجدتها تتحرك وتقترب من القلب. إن وصلت فأنا ميت لا محالة. يا رجل أنت ميت منذ اللحظة التي فقدت فيها سعده ويوسف الهلالي. تركاك ذرة وسط ريح عاتية لا ترحم. بحثت عن جسدي، فلم أجده. أين ذهبت أطرافي؟ وأين روحي التي كانت تسبح وسط الأماني والأحلام الوردية؟ لقد ذهب كل شيء: أمالك، طموحك، سعادتك، أحلامك، أفكارك، أجزاؤك، أبداعك وأخيرا أنت، أنت ذهبت أو اندثرت. رجل مُعوَّد على الانكسار. صمت، مجبرا لا مختارا. تكسرت اللغة وتحطمت الأفكار. جثة هامدة وسط القاذورات. هو ذا أنت. مكسور ومكوم فوق سرير لا يشعر بك، أو أنك لا تشعر به. كنت تريدها صديقة وحبيبة وأم وأخيرا زوجة. ولم تستطع أن تكون لك إلا شوكة في حلقك.

-10-

لا يا رجل، هي ليس كذلك. أذا من هي وماذا تكون لك. هي حلوة كالشهد احتفظ بها في أفكاري. لقد رسمتها ولا توجد قوة في الأرض تستطيع محوها لا من ذاكرتي ولا من أفكاري. هي الشهد فكيف لي أن أتخلى عنه. وهي مرة كالعلقم، تكاثف على شفتي وبذلت جهدي ألا يتسلل إلى عقلي، آملا أن يزول مع الأيام ولكني أشك في ذلك. سيبقى كثيفا على شفتي. «ربما كلما تذوقته استعدت صورتها والتي هي كالشهد، فأعيش على ذكراها.» ولا أدري لماذا في تلك اللحظة تذكرت المقام العراقي الرابع وربما الثالث: نهوند.

* * *

ربح بالحيلة ما لم يربحه بالسيف

مفيد قميحة

من كتاب نوادر أبي دلامة

كـــان روح بن حاتم المهلّبي والياً على البصرة، فخرج إلى حرب الجيوش الخراسانية، ومعه أبو دُلامة، فخرج من صف العدو مبارز، فخرج إليه جماعة، فقتلهم، فتقدم روح إلى أبي دلامة بمبارزته، فامتنع، فألزمه، فاستعفاه فلم يعفه، فأنشد أبو دلامة:

إني أعوذ بروحٍ أن يقدّمني
إلى القتال فيخزي بي بنو أسدِ
إنّ المهلّب حبُّ الموتِ أورثكم
ولم أرث أنا حبّ الموت من أحدِ
إن الدنوّ إلى الأعداء أعلمُهُ
مما يفرِّق بين الروح والجسد

فأقسم عليه روح ليخرجنّ، وقال: لماذا تأخذ رزق السلطان؟ قال أبو دلامة: لأقاتل عنه، قال: فما لك لا تبرز إلى عدو الله؟ فقال: أيها الأمير، إن خرجت إليه لحقت بمن مضى، وما الشرط أن أُقتل عن السلطان، بل أقاتل عنه، فحلف روح: لتخرجنّ إليه فتقتله أو تأسره، أو تُقتل دون ذلك، فلما رأى أبو دلامة الجد منه قال: أيها الأمير، تعلم أن هذا أول يوم من أيام الآخرة، ولابد فيه من الزوّادة، فأمر له بذلك، فأخذ رغيفاً مطوياً على دجاجة محمّرة ولحم

وسطيحة[1] من شراب وشيئاً من نقل[2] وشهر سيفاً وحمل، وكان تحته فرس جواد، فأقبل يجول ويلعب بالرمح، وكان مليحاً في الميدان، والفارس يلاحظه ويطلب منه غرّة[3] حتى إذا وجدها حمل عليه، والغبار كالليل، فأغمد أبو دلامة سيفه، وقال للرجل: لا تعجل واسمع مني – عافاك الله – كلمات ألقيهن إليك، فإنما أتيتك في مهم، فوقف مقّله وقال: ما المهم، قال: أتعرفني، قال: لا، قال: أنا أبو دلامة، قال: قد سمعت بك حياك الله، فكيف برزت إليّ، وطمعت فيّ بعد من قتلت من أصحابك؟ فقال: ما خرجت لأقتلك ولا لأقاتلك، ولكني رأيت لباقتك وشهامتك فاشتهيت أن تكون لي صديقاً، وإني لأدلك على ما هو أحسن من قتالنا، قال: على بركة الله تعالى، قال: أراك قد تعبت وأنت بغير شكٍّ سغبان[4] ظمآن، قال: كذلك هو، قال: فما علينا من خراسان والعراق، إن معي خبزاً ولحماً وشراباً ونُقلاً كما يتمنى المتمني، وهذا غدير ماء بالقرب منا، فهلمَّ إليه نصطبح[5] وأترنم إليك بشيء من حداء الأعراب، فقال: هذا غاية أملي، فقال: ها أنا أستطرد[6] لك فاتبعني حتى نخرج من حلق الطعان، ففعلا، وروح يتطلّب أبا دلامة فلا يجده، والخراسانية تطلب فارسا فلا تجده، فلما طابت نفس الخراساني قال له أبو دلامة: إن روحاً كما علمت من أبناء الكرام وحسبُك بابن المهلّب جواداً، وإنه يبذل لك خلعة فاخرة وفرساً جواداً، ومركباً مفضضاً وسيفاً محلّى ورمحاً طويلة وجارية بربرية وينزلك في أكثر العطاء، وهذا خاتمه معي لك بذلك، قال: ويحك! وما أصنع بأهلي وعيالي؟ فقال: استخر الله وسر معي ودع أهلك فالكل يخلف عليك، فقال: سر بنا على بركة الله، فسارا حتى قدما من وراء العسكر فهجما على روح، فقال: أبو دلامة أين كنت؟ قال: في حاجتك، أما قتل الرجل فما أطقته، وأما سفك دمي فما طبت به نفساً، وأما الرجوع خائباً فلم أقدر عليه، وقد تلطفت وأتيتك به أسير كرمك، وقد بذلت له عنك كيت وكيت، فقال: مُمضي إذا وثق لي، قال: بماذا؟ قال: بنقل أهله، قال الرجل: أهلي على بعد، ولا يمكنني نقلهم الآن، ولكن امدد يدك أصافحك وأحلف لك متبرعاً بطلاق الزوجة أني لا أخونك، فإن لم أفِ إذا حلفت بطلاقها، لم ينفعك نقلها، قال: صدقت فحلف له وعاهده ووفى له بما ضمنه أبو دلامة، وزاد عليه، وانقلب معهم الخراساني يقاتل الخراسانية، وينكي[7] فيهم أشد نكاية، وكان أكبر أسباب ظفر روح في تلك المعركة.

---

(1) السطيحة: وعاء من جلد للشراب.
(2) النقل: ما يؤكل مع الشراب.
(3) الغرة: الغفلة.
(4) السغبان: الجوعان.
(5) نصطبح: نشرب الخمر في هذا الصباح.
(6) أستطرد لك: أتقدمك في الجري.
(7) ينكي بهم: ينزل بهم الأذى في الحرب.